С. ЛЕМЕШЕВ

ПУТЬ К ИСКУССТВУ

С. Я. ЛЕМЕШЕВ

ПУТЬ К ИСКУССТВУ



Москва
«Искусство»
1974

Издание второе

Книга написана при участии
Е. А. Грошевой

Л $\frac{0814-022}{025(01)-74}$ БЗ-19-72-38

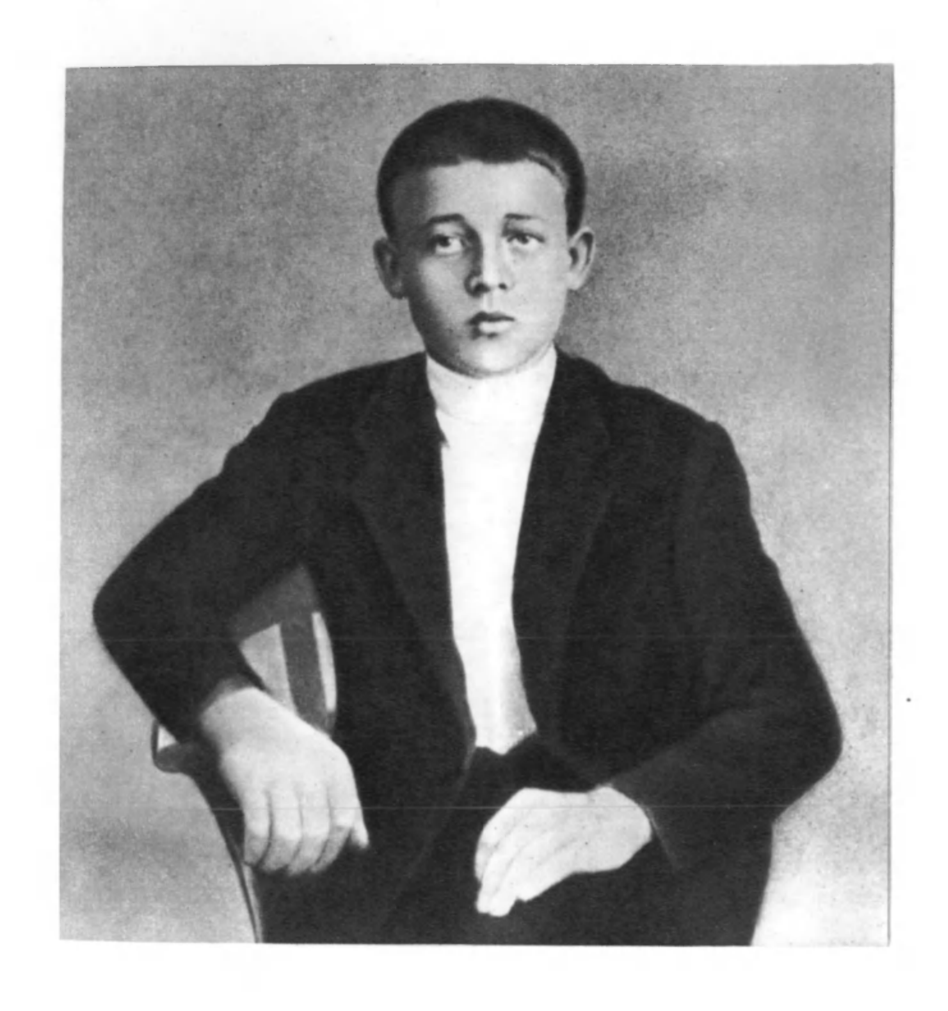








С. Я. Лемешев. 1914 г.



Мать С. Я. Лемешева

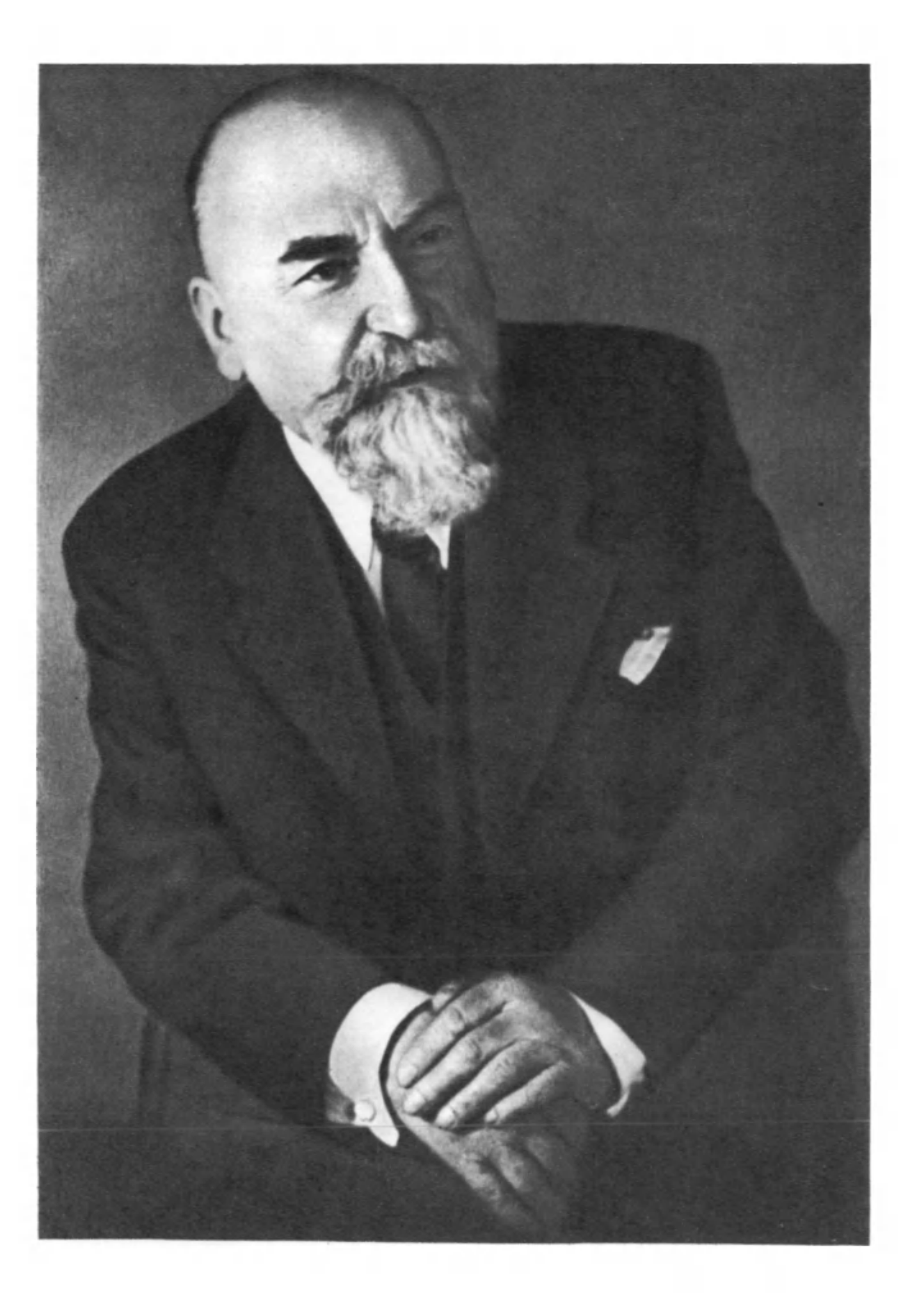


Е. Н. Квашнина



Н. А. Квашнин





Н. Г. Райский
←

С. Я. Лемешев — студент консерватории. 1923 г.

С. Я. Лемешев — Водемон. «Иоланта» П. И. Чайковского. Консерватория

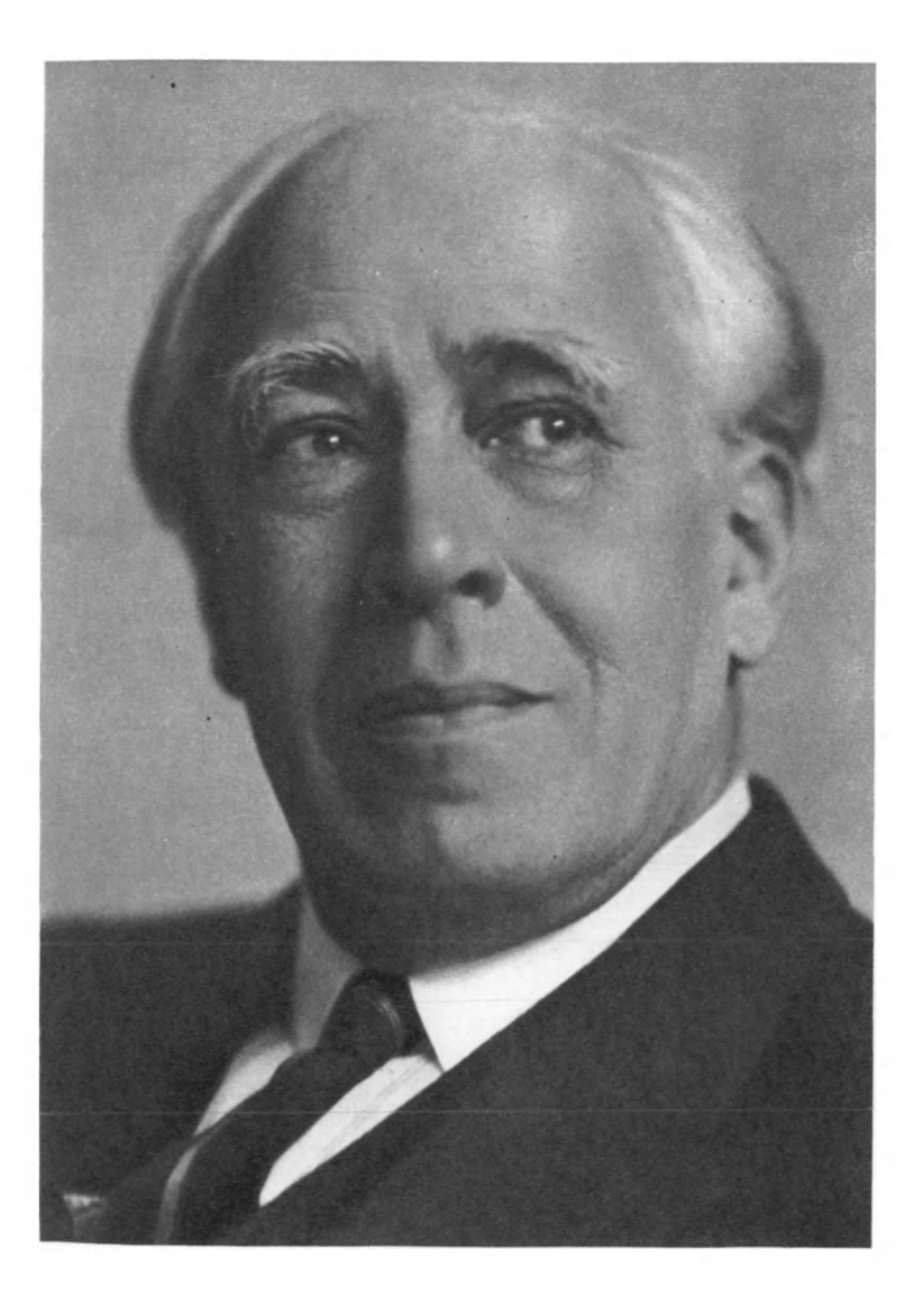




С. Я. Лемешев — Ленский. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Студия К. С. Станиславского

К. С. Станиславский →





Берендей. «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова. Дебют в Большом театре



Джеральд. «Лакме» Л. Делиба. Дебют в Большом театре

Джеральд. «Лакме» Л. Делиба





Индийский гость.
«Садко» Н. А. Римского-Корсакова



Рудольф. «Богема» Д. Пуччини

Синодал. «Демон» А. Г. Рубинштейна





С. Я. Лемешев. 1930 г.



ОТ АВТОРА

Если взглянуть сейчас на прилавки книжных магазинов, на страницы многих журналов и других изданий, то непременно бросится в глаза обилие мемуарных публикаций. Пишут старые большевики, военные, герои социалистического труда, ученые, артисты... Это закономерно. В жизни каждого человека приходит пора, когда хочется обратиться к прожитому, проверить, все ли ты сделал, к чему обязывали твои способности, когда хочется поделиться своим опытом с молодежью, предостеречь ее от лишних ошибок, подсказать более надежные пути.

Ныне эта потребность стала уже ощущением долга. Каждый, кто не зря прошагал вместе с социалистической революцией все эти годы, должен рассказать новым поколениям советских людей о том, как складывалось могущество нашей Родины, ее культура и искусство, как определила революция судьбы людей. Ведь в жизни многих из тех, кто начинал свой путь в период великих революционных преобразований, отразились ведущие черты неповторимой эпохи строительства первого в мире свободного общества. Дети кочевников, батрацкие сыны, выходцы из рабочей среды встретили торжественную дату 50-летия Страны Советов как маршалы и генералы, академики и доктора наук, художники и писатели, певцы и актеры... И разве это только их личные достижения, счастливые исключения, мимолетные «улыбки фортуны», как говорили когда-то? Нет, удачливые судьбы людей нашей страны — само существо Октябрьской революции, навсегда ликвидировавшей какие-либо социальные перегородки, эксплуатацию человека человеком, широко открывшей все пути-дороги для свободного развития человеческой личности.

Правда, находятся у нас юные скептики, которые иной раз не понимают подлинного смысла этих слов: они явились на свет тогда, когда их деды и отцы уже завоевали свободу и счастье социалистической отчизны. И поэтому именно молодежи особенно важно, мне кажется, узнать, как помогла революция, Коммунистическая партия многим нашим соотечественникам найти свое призвание, свою дорогу в жизни.

Поэтому я и посвящаю свою книжку молодежи, новым поколениям советских людей, тем, кто стал или еще только собирается стать на путь служения искусству, трудному и волнующему искусству оперной сцены.

Как, вероятно, и другие деятели советского искусства, я получаю много писем из различных уголков нашей Родины. Пишет преимущественно молодежь. Мои корреспонденты обычно просят меня рассказать о моем жизненном и творческом пути, о том, как я стал артистом Большого театра.

Я верю, что не праздное любопытство, не пустой интерес подсказывают эти вопросы молодым людям, стоящим на пороге самостоятельной жизни. Ими в первую очередь, конечно, руководит желание ближе узнать различные области человеческого труда, чтобы не сделать ошибки и правильно избрать свою жизненную дорогу, свою профессию. Это ведь так важно сейчас, когда для молодежи созданы все условия большой, интересной, созидательной деятельности. К тому же одной из самых заманчивых жизненных целей для юношества всегда было искусство, и особенно — сцена. Но чтобы на этом пути не повстречаться с разочарованием, не потратить напрасно драгоценные годы молодости, нужно не только страстное желание, и даже не только подлинное призвание, талант. Без таланта никто, конечно, не станет художником, но профессия артиста, певца, как и всякая другая, требует еще и знаний, культуры, и прежде всего — культуры труда. Вот почему, я думаю, нашей молодежи полезно знать, какими путями пришел в искусство тот или иной артист, как он трудился, овладевал культурой своей профессии, какие опасности и соблазны подстерегали его на этой дороге, как он боролся за свои творческие удачи. Сила примера — великая воспитательная сила.

Относя все это к самому себе, я хочу предупредить читателя, что в моей книге он не найдет ничего исключительного, из ряда вон выходящего. Но обыденность, простота моей творческой биографии сами по себе являются наглядным примером огромных демократических завоеваний Октября. Социалистическая революция дала мне, крестьянскому сыну, возможность посвятить себя любимому делу, узнать счастье творчества, петь на крупнейшей нашей оперной сцене.

Вот об этом я и хочу поведать моим читателям и слушателям, особенно тем, кто начинает свою жизнь в искусстве.

Если эти страницы хотя бы в небольшой мере смогут послужить делу воспитания нашей талантливой молодежи, я буду считать, что цель моей книги достигнута.

ДЕТСТВО

Начну с самого «доверительного»: в письмах ко многим артистам слушатели прежде всего спрашивают об их возрасте. И именно на этот вопрос редко получают ответ. Почему? Я думаю потому, что, десятки лет появляясь перед зрителями в образах восемнадцатилетнего Ленского или четырнадцатилетней Джульетты, не так-то легко признаться даже себе, что вы в два, а то и в три раза переросли своих героев. И не только потому, что не хочется стареть, просто жизнь наших героев становится частью нашей собственной жизни. И хотя я никогда не скрывал своего возраста, должен сказать — он пока не очень уж мешает моему творческому самочувствию. И сейчас, на пороге своего семидесятилетия, я с гордостью думаю о том, что хотя и не часто, но еще пою концерты, что могу еще служить своим искусством многим и многим слушателям нашей страны.

А теперь я все же возвращусь к тому, с чего начал, и назову дату своего появления на свет: это произошло 10 июля 1902 года в деревне Старое Князево, бывшей Тверской губернии. Родители мои — Акулина Сергеевна и Яков Степанович, которым тогда вместе отроду было не более пятидесяти лет, поженились без согласия родителей отца. Дед, в гневе за то, что сын против его воли взял в жены бедную девушку, бесприданницу, выгнал его из дому, не выделив ни клочка земли. Так и начали молодые свою семейную жизнь, без хозяйства, без крова. А для безземельного крестьянина был лишь один удел — батрачество. Стали и они батраками у местного помещика...

Первые мои жизненные впечатления ограничиваются стенами людской помещичьего дома; в одном из ее углов нашла горький приют моя мать со мной и старшим братом (который скоро умер). Правда, изредка мне удавалось пробираться в барские комнаты, где я попадал словно в сказку: все меня чаровало — красивая мебель, картины, фарфоровые безделушки, хрусталь, а особенно —

рояль, который чудесно пел, когда я робко нажимал пальцем клавишу. Но за подобные экскурсии мне сильно доставалось от матери, и я не решался их часто повторять. Только на дворе я чувствовал себя вольготно. Особенно тесную дружбу водил с собаками. Они всегда спасали меня от самого заклятого врага: старого спесивого индюка, который почему-то питал ко мне жгучую ненависть и всегда норовил ущипнуть за ногу. Так как я обычно что-нибудь приносил моим четвероногим друзьям — корки хлеба или кости, незаметно подобранные после обеда в людской,— они, едва завидя меня, бросались со всех ног навстречу, а индюк спешно убирался, предчувствуя, что в бою с собаками ему не устоять.

В ту пору отец уже с нами не жил. В поисках лучшей доли он ушел на заработки в город. Был грузчиком, таскал пятипудовые мешки, потом поступил на текстильную фабрику Морозова в Твери, потом еще куда-то... Не зная ремесла, он мало зарабатывал и часто менял места в тщетной надежде выбиться из нужды. Нам он почти не помогал. Все заботы о семье, о нас, малышах, целиком легли на плечи матери. Маленькая, хрупкая на вид, она была упорна и старательна в труде: вставала вместе с солнцем, а кончала работу уже затемно. Она убирала весь барский дом, на ее попечении были оранжерея, птичий двор. Мы почти и не видели мать. Но всегда ощущали ее заботу, ее тихую скупую ласку. Я не помню, чтобы она когда-нибудь повысила на нас голос — только как-то уж за очень, видно, большую провинность она погрозилась выпороть меня, но и то сама же откинула ногой под лавку веревку, лежавшую на полу, сделав вид, что не нашла ее. Да мне-то с печки, куда я забрался в ожидании порки, все было видно...

Себя я помню с трехлетнего возраста. В этом меня убеждают два факта из раннего детства. Вспоминается, что как-то холодным зимним утром мать укутала меня, посадила на крошечные сани и сказала «поедем к Антону». Это был местный грамотей и по совместительству — портной. Мать, видимо, решила перешить мне что-то из своего старого казакина, может быть, даже еще девичьих времен. По дороге она, встретившись с соседкой, остановилась поболтать, а я, замерзая на санках, теребил ее за юбку и кричал с хвастливыми интонациями ее собеседнице: «К Антону едем!»

Спустя много лет я как-то спросил мать, помнит ли она этот случай.

— Я-то помню,— сказала она,— ведь не так часто тебе что-то шили, а вот как ты это помнишь, тебе ведь было всего три года!

А вот еще более доказательный пример. Моя бабушка со стороны матери жила в соседнем селе Стружня, на расстоянии полутора-двух километров от нашей деревни. И я помню, мать мне как-то сказала: «Пойдем, Сереженька, к бабушке, там дядя Коля приехал». Увидев своего брата, мать расплакалась, а я перепугался — уж очень вид у него был грозный и одет он был как-то чудно́. Как потом я узнал, мой дядя служил солдатом в артиллерии, бомбардиром-наводчиком, и вернулся домой прямо после окончания русско-японской войны с наградой — серебряными часами, полученными за то, что со второго выстрела сбил вражеский аэростат. Война же окончилась, как известно, в 1905 году, когда мне было три года.

А вообще я очень любил ходить к бабушке: она варила вкусную пшенную или гречневую кашу, пекла пироги с капустой, луком, яйцами, да еще из белой муки. С ней жили все ее четыре сына — летом они сапожничали в городе, а зиму проводили в деревне. Жили все они дружно, весело, к матери моей относились очень нежно, с сочувствием, считая, что ее жизнь не удалась. Ласки перепадали и на мою долю, и я очень любил моих дядьев: никогда я не видел, чтобы они пили водку, не слышал от них бранных слов. И мне приятно вспомнить, что значительно позднее, когда дядюшки оказались обремененными многочисленными семействами и им приходилось трудновато, я помогал им, а приезжая после сезонов к матери в деревню, всегда собирал их вместе с женами и детьми. Мне очень хотелось доставить им радость за ту доброту, которую я видел в детстве. С отцовской стороной мы не роднились, несмотря на то, что наша избушка стояла на расстоянии трех метров от дома моего деда...

Помню и день, когда мне исполнилось пять лет. Это был Сергиев день, который в селе Стружня издавна являлся престольным праздником. С утра, вернее даже с вечера, накануне, я готовился идти с матерью в гости к бабушке. Июльский день выдался жаркий, сенокос был в разгаре, мать батрачила — с утра косила, а днем должна была сушить сено. Она заметила мое торжественное настроение (я уже надел длинные штанишки, красную сатиновую рубашку с пояском) и сказала: «Иди ты один, Сереженька, к бабушке, а я приду попозже, как уберусь».

И вот я отправился, предвкушая веселую встречу с родными, подарки от дядюшек и прочие радости. День был тихий, жаркий, в высокой ржи стрекотали кузнечики; как вышел я с нашего поля, которое от соседнего отделял небольшой ручеек, так увидел на пригорке красивую карету, запряженную двумя лошадь-

ми, а впереди бежали две собаки. Еще на большом расстоянии они заметили меня и стремглав бросились навстречу. Вот тут-то я страху натерпелся... Спрятавшись во ржи, в нескольких шагах от дороги, закрыв глаза, я с ужасом ожидал, что будет дальше. Был уверен, что если они меня не съедят целиком, то уж, наверное, здорово покусают. Вдруг чувствую, что в руки мне тычется что-то холодное, а по ногам чем-то упругим колотят, точно жгутом, но не очень больно. Открыл я глаза и увидел рыжих собак с добрыми глазами (как позднее я узнал, это были охотничьи сеттера). Тут поравнялась карета и ее хозяйка, молодая красивая дама в белом кружевном платье и большой шляпе с цветами, улыбнулась и ласково сказала: «Не бойся, мальчик, они не кусаются» — и спросила, куда я иду. Я уже оправился от испуга и гордо ответил:

— К бабушке в гости, сегодня я менинник (так говорили у нас в деревне).

— А сколько же тебе лет?

Я подумал, что пять звучит как-то маловато, и для солидности ответил:

— Мне сегодня уже шестой год!

Дальше добрался я до бабушки без приключений, а мать пришла поздно, к вечеру, отработав двенадцать часов...

Как обычно все дети, мы не щадили мать. Едва она приходила домой, усталая, измученная, как мы с младшим братом Ленькой наседали на нее с требованиями сказок! Рассказывала мать хорошо, но от усталости часто засыпала на полуслове, а мы безжалостно будили ее, требуя, чтобы она продолжала точно с того самого места, на котором заснула. А знали мы эти сказки так хорошо, что без труда поправляли мать, если она ошибалась. Запомнилась мне сказка про петуха.

«Жили-были старик со старухой, жили бедно,— всего хозяйства-то у них было — один петух»,— начинала мать, и перед нами развертывалась захватывающая картина приключений находчивого петуха, вставшего на защиту своих стариков хозяев от злого помещика. Петух был необыкновенный. Бросил его помещик в колодец — петух выпил всю воду и остался жив-здоров; бросил в огонь — петух залил его водой, выпитой из колодца. Рассказывала мать и пушкинские сказки в народной интерпретации и сказки про зверей... Но, пожалуй, больше всего мы любили трогательную сказку про сестрицу Аленушку и ее братца Иванушку.

Но еще лучше мать пела... Мне запомнились долгие зимние вечера, когда мать со своими подругами сидела за пряжей и они

пели согласным, стройным хором. Тонкий, инструментально ровный голос матери поднимался над другими, звуча грустно и нежно. Да и песни-то пели у нас все грустные, надрывные.

Первые песни, которые я услышал, были: «Уродилася я, как былинка в поле», «Ванька-ключник», «Вниз по матушке, по Волге», «Во субботу день ненастный», «Выйду ль я на реченьку», «Потеряла я колечко», «Не будите меня, молоду» и другие. Веселых песен мне запомнилось мало: тогда их пели, пожалуй, только на праздники, когда молодежь собиралась водить хоровод. Помню длинную до бесконечности, протяжную песню, которую запевали девушки, а хор им подтягивал:

«Туман, туман при долине,
Широкий лист на малине,
Есть пошире на дубочке,
Манил молодец девочку,
Не свою манил, чужую:
— Пойдем, радость, поцелую...»

В это время мы уже переселились в деревню... В один из своих редких наездов из города отец построил нам крохотную избушку в два оконца, переделав под нее какой-то старый, заброшенный сарай. Потолок был так низок, что только люди очень небольшого роста могли войти не сгибаясь. Вот в этой избе и жили мы примерно с 1907 года.

Переселившись в деревню, мать начала батрачить у кулаков. От этой перемены жизнь наша, вероятно, не стала легче. Но нам она показалась привольнее, чем раньше. Теперь мы никому не мешали, никто на нас не кричал, не делал выговоров. Деревенская обстановка была мне по душе, стало больше простора, появились товарищи, с которыми можно было играть, купаться в речке, ходить в лес.

Появилась у нас еще одна ребяческая радость: к нам в деревню раза два в неделю наезжал из соседнего села тряпичник дядя Илья.

Этот маленький, худой человек с небольшой рыжеватой бороденкой и быстрыми юркими глазами отличался от других мужиков необыкновенно нежным голосом и приветливой речью, которую он щедро пересыпал ласковыми словами. Он был любимцем деревенской детворы. Но особенно нас привлекал его передвижной «магазин». В центре телеги или розвальней (это смотря по времени года) красовалась молодая ветвистая березка, крона которой была щедро усажена всякими птичками, зверьками, солдатиками и лю-

шадками, испеченными из дешевой муки и щедро раскрашенными самим дядей Ильей при помощи клюквенного сока. Рядом с березкой стоял большой мешок с семечками и другой, поменьше, с конфетами.

Эта необыкновенная повозка дяди Ильи всегда повергала нас в радостное изумление. А он, как только, бывало, въедет в деревню, тотчас же зальется звонким и веселым голосом, выкрикивая чуть ли не за целую версту:

— Эй, дружки-ребятушки, выходите, добро, тряпье свое выносите!

Позывные сигналы дяди Ильи действовали на нас мгновенно — чем бы мы ни занимались, тотчас все бросали и, сверкая босыми пятками, во весь дух неслись домой собирать тряпье. Мы тащили все, что попадало под руку. Драные отцовские брюки, мамины юбки, тряпки. За это нам часто здорово доставалось от родителей — ведь у нас в доме почти все годилось для продажи дяде Илье! Весь «гардероб» мой, брата, отца и матери можно было не глядя отдать тряпичнику. Но я понимал, что хоть одежда наша вся в заплатах, раз мы ее еще носим — она неприкосновенна. И с каждым днем становилось все труднее находить хлам, который я мог бы без боязни отдать дяде Илье. Однако так же трудно было пропустить его «фаэтон» мимо своего дома, не обменяв ничего на сладкие жареные семечки — о конфетах мы и не мечтали!

Подкупала и ласка — каждого из нас дядя Илья называл «товарищем».

— Ну-ка, товариш (так он выговаривал это слово), давай, что у тебя там есть.

И мы летели стрелой за «товаром». Случалось, что впопыхах, а то и от отчаяния хватали вещи, еще пригодные в доме. Но дядя Илья знал мужицкую нужду и непреклонно отправлял нас обратно — ведь и нам бы попало, да и его бы наши родные не поблагодарили. Дороже всего ценил тряпичник кости. Но где было их брать, когда мяса-то мы почти и не ели! И вот однажды в отчаянии, что ничего не нашел для дяди Ильи, я решился на подлог: взял тряпку, завернул в нее кусок кирпича и, склонив от смущения голову, чувствуя, что краснею как рак, подал тряпичнику будто кость. Дядя Илья, конечно, сейчас же заметил обман, но, видимо, густой румянец, заливший мое лицо, заставил его сжалиться надо мной и сделать вид, что ничего не произошло. Он швырнул в повозку мой сверток и выдал мне горсточку семечек — ровно столько, сколько застряло их между его пальцами.

С тех пор прошло более полувека, но и теперь еще я не могу вспомнить этот случай без горького чувства стыда.

Около нашей маленькой избенки был лужок, на котором в праздники водили хороводы, пели песни, молодежь играла в чехарду, горелки и другие игры, а ребятишки везде совались, попадали всем под ноги, хохотали. И здесь я не могу не вспомнить об отце...

Без песни я его не представляю. Быть может, потому, что возвращался домой он обычно в праздники; тогда в нашу избенку набивалась тьма народу — у отца было много друзей,— и все просили его петь.

Пел отец всегда охотно, с большой душой, как вообще все делал,— равнодушным, спокойным я его не видел. Голос у него был звонкий, красивый, да и сам он был, как теперь понимаю, очень красив. Выше среднего роста, широкий в плечах, с густыми русыми кудрями и пышными усами, он привлекал той открытой, ясной красотой, которая так часто встречается в русском народе. Мать с грустной нежностью называла его «непутевым», но, когда я однажды спросил ее, почему же она вышла за «непутевого», она ответила: «Да ведь красивее его никого не было...»

Из песен отца мне запомнились многочисленные «тройки», которые он пел так, что моя душа, казалось, уносилась вдогонку за его голосом... Знал он и городские песни, которых на деревне тогда не пели: «Среди лесов дремучих», «Не осенний мелкий дождичек», «Доля бедняка»:

«Ах ты доля, моя доля,
Доля бедняка,
Тяжела ты, безотрадна,
Тяжела, горька».

И в его песнях слышались печаль-тоска, горечь несбывшихся надежд... Сейчас я понимаю, что отец принадлежал к тем талантливым русским натурам, которые часто погибали в неравной борьбе с нуждой, так и не сумев выбиться в люди.

Не случайно отца тянула жизнь больших промышленных городов. Настроения у него были вольнолюбивые. Мне запомнился один случай, смысл которого я понял значительно позже. В один из сельских праздников мы с отцом сидели перед домом на завалинке. Мимо нас браво прошествовал жандарм, приехавший в деревню на побывку. У меня дух захватило от великолепия его мундира, звона шпор, нафабренных усов. Не часто ведь нашу деревеньку посещали такие важные особы! А отец, с усмешкой по-

глядев на вырядившегося жандарма, громко, явно с намерением его задеть, сказал:

— Смотрите-ка, николкин холуй идет.

Конечно, я не сообразил, что «Николкой» называли царя, но помню, был восхищен смелостью отца. Еще более возгордился я, когда жандарм, вместо того чтобы полезть в драку, поспешно ретировался, а отец продолжал посылать ему в спину бранные слова. Надо сказать, что Яков Степанович отличался силой и отчаянным характером, поэтому мужики боялись с ним ссориться.

Был у отца закадычный друг — пастух Василий, который замечательно играл на рожке; всегда, когда я слышу соло гобоя во второй картине «Евгения Онегина», вспоминаю его. Он обычно подыгрывал отцу, когда тот пел, и это совместное «музицирование» свело их в тесной дружбе. Василий был чахлый, больной, страдал запоями, но обладал душой поэта. И крестьяне ему за это многое прощали. Кроме того, возможно за игру на рожке, его любили животные.

Иной раз, когда Василий сильно запивал, его смещали с «должности», но коровы, словно в знак протеста, снижали удой молока, и Василия снова «звали на царство».

Был у отца еще приятель — Лазарь Ильин, рыжий, маленький и очень веселый. Без пословиц и прибауток он мне и не вспоминается. Во хмелю Ильин был буйный и тогда, несмотря на свою щуплость, наводил на всех страх. Он дожил до 1958 года, и я, бывая у матери в деревне, любил вспоминать с ним свою юность.

Отца же жизнь быстро сломила. Видимо, его здоровье было давно подорвано, и однажды, холодной порой перейдя речку вброд, слег и уж больше не встал. Его свезли в больницу, где он умер, не достигнув еще и сорока лет. Это случилось в 1912 году.

По тем временам десятилетний парнишка был уже помощником в доме. Поддержкой семьи стал и я, многому научившись у отца. Обычно я сопровождал его на рыбалку, умея уже ловко ловить рыбу. После смерти отца рыбная ловля стала для меня уже не забавой, а заработком. Помню случай, когда у нас в доме не было ни гроша, а я принес матери первый свой двугривенный, вырученный за проданную рыбу. Мать посмотрела на меня такими благодарными глазами, как будто я одарил ее несметным богатством.

Рыбы в нашей речке было много, к тому же мне везло, и, несмотря на примитивные снасти, я даже умудрялся продавать ее крестьянам или обменивал на муку. Вскоре я прослыл таким

мастером рыбной ловли, что стал принимать заказы. Помню, жившая неподалеку от нас бабка Агафья была постоянной моей заказчицей: я ей поставлял рыбу к каждому воскресенью и ко всем праздникам. Это мне ужасно нравилось: мать меня хвалила, но еще сильнее меня вдохновляло, когда соседи говорили матери: «Ну и сын же примерный у тебя, Акулина».

Любил я еще один промысел — собирать грибы. В лесу, который был в полукилометре от деревни, я знал каждый кустик, под которым мог спрятаться грибок. Нужда всему научит! Тогда у меня и выработалась острая наблюдательность, которая необходима в таком деле (и которая позднее так пригодилась мне на сцене). По грибы я любил ходить один, чтобы никто не мешал. Часть грибов сушил для дома, а самые мелкие, то есть лучшие, продавал закупщикам.

Но в лес я любил ходить в одиночку, пожалуй, и по другой причине. Только здесь, в обществе тихих, приветливых березок, я отваживался петь. Песни давно волновали мою душу. Но петь в деревне при взрослых детям не полагалось.

Интересно, что песни стали привлекать мое внимание тогда, когда до меня начало доходить их содержание, смысл слов. Пел я песни главным образом грустные. Меня захватывали в них трогательные слова, рассказывающие о тяжести подневольной жизни, безрадостном одиночестве, неразделенной любви... И хотя не все из этого мне было тогда понятно, горькое чувство охватывало меня, вероятно, под влиянием печального напева.

«Уродилася я как былинка в поле,
Моя молодость прошла у людей в неволе...»

Я часто слышал, как ее пели девушки, пели очень выразительно и душевно, словно переживая в песне свою невеселую жизнь. Пели ее, возвращаясь с поля, на работе, пели дома за прялкой, пели вечером на улице, во время короткого отдыха. Очень волновала меня и рекрутская песня «Последний нынешний денечек...». Особенно часто раздавались ее слова осеннею порой, когда шел новый призыв. Пели ее сами новобранцы, «гуляя» свой последний день свободной жизни, пели их родные, близкие, друзья. Звучала она как-то особенно надрывно, и мне всегда хотелось плакать от жалости к уходящим в солдатчину.

Любовь к песне отличала всю нашу семью. Любили ее и сестры отца, особенно две из них. У Наташи было сильное, звонкое сопрано, которое выделялось во всех хорах. Мы узнавали ее голос версты за две! А самая младшая — моя тетка Анисა — обладала

голосом, чудесным по нежности и красоте тембра. И сама она была нежная, ласковая, необычайно тихая и скромная. Когда мне было лет тринадцать, она повенчалась с парнем из соседней деревни. Но тотчас после венца убежала из дома мужа и вернулась под родную кровлю. Так и прожила всю жизнь вместе со старшей сестрой.

Из скромности Аниса пела главным образом, когда оставалась одна. Как-то летом, ловя в речке рыбу, я подслушал ее пение — она собирала в поле цветы и запела «Ничто в полюшке не колышется». Теперь эта песня неразрывно связана в моей памяти с пением моей младшей тетки. Голос у нее был, как говорят в народе, «ангельский» — такого тембра я никогда больше не слыхал. Если б революция свершилась лет на десять раньше, то Аниса несомненно стала бы известной певицей. Много, много талантов погибло на старой Руси, так и не раскрывшись.

И все же детство, какое бы оно ни было — даже самое бедное,— в зрелые годы всегда вспоминается как прекрасная пора жизни. Самые незначительные, казалось, совсем обыденные события юности в нашей повзрослевшей памяти вдруг приобретают поэтический ореол.

Таким представляется мне теперь — в общем обычное занятие деревенских ребятишек — поездка в ночное... Это бывало в страдную пору полевых работ, когда лошадям, изнуренным трудом и жарою, давали отдых на короткую летнюю ночь... Целой гурьбой мы собирались после захода солнца, садились на распряженных коней, ведя на поводке еще одного или двух. Вместо седла обычно клали домотканую дерюгу, которая ночью служила и подстилкой и одеялом. Для пастбища выбирали местечко километрах в двух-трех от деревни, обычно у болота или на опушке леса, где трава росла плоховато и не годилась для сенокоса. А таких мест в наших краях немало.

Своей лошади у нас не было, но я с охотой выхаживал чужую скотину. Во-первых, это всегда обеспечивало мне общество моих сверстников, а во-вторых, то небольшое вознаграждение за труды, как, например, лепешка или луковица, а то яйцо или огурец, составляло некоторое подспорье к моему рациону, так как дома я редко бывал сыт. Но самое главное, пожалуй, что влекло меня в ночное, заключалось не в материальных благах.

Стреножив на пастбище лошадей, мы, человек пятнадцать-двадцать мальчишек и девчонок от восьми до четырнадцати-пятнадцати лет, облюбовывали уютное местечко где-нибудь под березой или в кустах и устраивались у костра на своих дерюгах. За-

тем, достав «продовольственные запасы», рассказывали вперемежку с едой забавные истории или сказки, обычно страшные,— о чертях, ведьмах, разбойниках. Страшные или смешные истории имели всегда наибольший успех, а среди нас были мастера рассказывать. Бывало, дрожь пробирает, мурашки бегают по телу, а слушаешь — не оторвешься... Любили мы и сказки о заморских принцессах, об Иванушке-дурачке, который получил полцарства и раскрасавицу невесту, и каждый из нас втайне мечтал, что это сбудется и с ним: и уйдет он из деревни, из горькой и голодной жизни в иной, прекрасный мир.

На лето и в нашей деревеньке поселялись дачники. От них-то, а также из книжек мы узнавали, что есть другая, более интересная жизнь, нежели наша крестьянская доля — от зари до зари не разгибать спину в поле и почти ничего не получать за свой труд. Мы смутно чувствовали потребность изменить свою судьбу, и светлые образы сказок пробуждали в нас надежды. Мы верили в будущее, строили планы, которые мало напоминали жизнь наших отцов. Один мечтал стать учителем, другой — путешественником, третий — мастером на фабрике. Деревенская жизнь нас не прельщала. Наоборот, назревал какой-то смутный протест против бессмысленного труда и голодного существования. Очевидно, это и было причиной неясных детских мечтаний, увлечения небылицами. Наслушавшись всяких ужасов, мы забирались под свои дерюги и, прижавшись друг к другу, засыпали под гомон лягушек и ночных птиц, редкое ржанье коней и смачное хрустенье травы на лошадиных челюстях. Сейчас эта ночная симфония звучит в моих ушах замечательной музыкой...

Еще при отце, когда мне исполнилось восемь или девять лет, я начал ходить в сельскую четырехклассную школу. Учительница выделяла меня среди других ребят за то, что я хорошо читал и в общем был довольно смышлен. Мой «авторитет» настолько быстро рос, что учительница, занимаясь со старшими ребятами, иногда поручала мне «контролировать» младших. Проходя же мимо нашей избушки, она часто хвалила меня матери, говоря: «Акулинушка, твоего Сережу надо в город послать учиться».

Окончив школу, я действительно поехал учиться, но моей «гимназией» оказалась... сапожная мастерская.

По традиции почти всей Тверской губернии мужчины обычно уходили в город на отхожий промысел — обработанная примитивным способом земля не кормила, несмотря на тяжелый труд.

Мужчины нашей деревни занимались, как правило, сапожным делом. Например, все четыре брата матери были сапожниками. По их стопам должен был следовать и я — меня решено было послать в учение к одному из дядей — в Петербург. И вот холодным февральским утром 1914 года задолго до восхода солнца я с дядей и теткой отправился в свой первый далекий путь. На лошадях мы доехали до станции Кулицкой, неподалеку от Твери, чтобы сесть в поезд. Я, конечно, горел любопытством поскорей увидеть железную дорогу, которая в моем воображении рисовалась чем-то огромным, сплошь построенным из железа. Каково же было мое удивление, когда я увидел всего-навсего два тоненьких рельса, убегающих вдаль... Я искренне подивился искусству машиниста, который должен вести по ним поезд, и, конечно, сразу же подумал: а не переменить ли мне профессию? Ведь в конце концов я еще не сапожник, почему бы мне не выучиться на машиниста?..

Наш поезд пришел из Москвы уже к вечеру, когда я вдоволь налюбовался жизнью железнодорожной станции. Дядя тотчас же запихал меня на третью полку, под самую крышу вагона, и я со страхом и благоговением прислушивался к мерному стуку колес, пока не заснул...

Разбудили меня солнце и суета в вагоне — поезд уже подходил к Петербургу. Когда мы вышли на площадь, я был просто ослеплен роскошным видом извозчиков, толпившихся у вокзала. Поразила меня и выложенная камнями мостовая, совсем без снега — зимой-то! Поехали мы на извозчике по Лиговке до Обводного канала, на углу которого жил дядя, мой хозяин. Его квартира состояла из трех комнат: в одной он жил с семьей, другая сдавалась, в третьей была оборудована мастерская, которая служила также и ночлегом одиноким рабочим. А мое место было в коридоре.

Я был сыт, одет, но работал много, прислуживая всем пяти мастерам, гоняя по магазинам, заказчикам и урывками постигая мастерство сапожного дела. Оказалось, что при желании можно научиться соображать и в искусстве кроя башмаков. Через год я уже был помощником мастера. Но когда позднее я прочел чеховского «Ваньку», то невольно вспомнил эти годы своего детства. Мне тоже бывало грустно и горько вдали от деревни, и так же хотелось писать матери, чтобы она взяла меня обратно... Но я помнил, что должен научиться зарабатывать, и подавлял в себе жалобы и мечты о доме.

К тому же я скоро нашел развлечение, которое захватило меня полностью. Еще едучи в Петербург, я мечтал научиться играть

на гармонике или гитаре. Я любил музыку да, кроме того, во мне просыпалось честолюбие — уж очень большим почетом пользовались в деревне гармонисты! Я слышал, как парни говорили, что в Питере можно купить все — хоть балалайку, хоть гармошку. И вот, помню, не успел я приехать, как тотчас решил отправиться на поиски такого магазина — хотя бы поглядеть на него!

Как был — в длинном овчинном тулупе, сшитом на манер поддевки,— так и пошел я искать магазин. Но попал я не на улицу, а во двор. Ко мне подбежала девчонка моих лет, посмотрела озорными глазами и со словами: «А, деревня приехала... Я тебя сейчас...» — схватила сзади за полу и, закрутив, опрокинула в снег. Я было хотел ее стукнуть, но она бросилась под защиту группы мальчишек, и это меня остановило. Но самое главное — оторванная пола тулупа волочилась по земле, и это нарушило мои планы — пойти полюбоваться на гармошки.

Тем не менее встреча с искусством состоялась довольно скоро. Неподалеку от нас был синематограф. Это слово одним своим звучанием завораживало мою фантазию. В короткие минуты отдыха я бродил вокруг дома с таким завлекательным названием, жадно разглядывал пеструю рекламу, с завистью смотря на входивших туда людей.

Однажды дядя с мастерами и со своим трехлетним сынишкой тоже отправились туда. Меня, конечно, не взяли. Но их рассказы о том, как женился Глупышкин, не давали мне покоя.

И вдруг мне повезло! Мой двоюродный брат, очень избалованный мальчик, дня через три вдруг закапризничал и потребовал снова свести его в «театр», как тогда называли кино. Дядя послал с ним меня, дав гривенник — на один билет. Мальчишка скоро уснул на моих коленях, а я наслаждался нелепыми похождениями Глупышкина, повергавшего весь зал в бурное веселье. Вкусив этого соблазна, я уже не представлял себе жизнь без «театра». На счастье, мой братец был податлив, и я не раз, подговаривая его: «Алеша, скажи папе, что хочешь в театр»,— приобщался к искусству на дядин счет.

Постепенно мои художественные впечатления расширялись. Помню, как, идя однажды по Разъезжей улице, я набрел на «синематеатр» «Теремок», который привлек меня своей многообещающей рекламой. Перед сеансом выступали куплетисты, танцоры, певцы. Оттуда я вышел совершенно потрясенный! Вот здесь-то впервые у меня зародилась мысль о сцене. Я прикидывал, что бы я мог делать: танцевать я не умел, зато петь песни мне было нипочем! Но тут же пришло на ум стать куплетистом! И когда

в перерыв между работой мастера уходили пить чай и оставляли меня одного в мастерской — о, как я ждал этих минут,— я начинал свой концерт. Старался вовсю: пел песни, куплеты, запомнив некоторые остроты, играл роль конферансье, строил рожи, подтанцовывал — и мне казалось, что я все могу, все умею! А частое хождение с братишкой в кино давало мне все новые впечатления, и я чувствовал себя уже почти артистом!

Моими любимцами в ту пору были Жуков и Орлов, исполнявшие злободневные куплеты (они долго работали на эстраде уже в советское время). Их политические остроты я до сих пор помню: насчет «батюшки» царя, которого отправили в Тобольск (это было уже после Февральской революции) и т. д. Запомнился в кино комик «дядя Пуд», толстый-претолстый, страдающий тиком,— его подергивания головой все принимали за приглашение и следовали за ним толпой. Но, конечно, ничто не могло сравниться с картинами о похождениях Шерлока Холмса и других сыщиков. Они ловили бандитов, а бандиты охотились за сыщиками. В конце первой серии бандиты кидали сыщиков в подвал и пускали воду. Когда вода доходила им до подбородка — картина заканчивалась... И нам оставалось лишь с нетерпением дожидаться следующей серии, где все, к нашей радости, разрешалось благополучно.

Но однажды я попал в цирк Чинизелли, и мое воображение покорили клоуны, а особенно... борцы. Я помню их по именам: Поддубный, Вахтуров, Шемякин, Чуфистов — чемпионы мира, таинственные черная и голубая маски и т. д. Конечно, с этого дня я стал страстным любителем цирка. Шел уже третий год моего обучения в мастерской. Я получал небольшое жалованье, значительную часть которого отсылал матери, все же остальное уходило на «алтарь» искусства. Теперь меня неудержимо влекла мысль стать борцом. В нашей квартире снимал комнатушку молодой монтер Володя, с которым я делился своими сокровенными мечтами. Он мне посоветовал написать «дяде Ване», как назывался в обиходе знаменитый тогда по всей России арбитр по борьбе И. Лебедев, который имел школу тяжелой атлетики и даже издавал свою газету. Я написал ему письмо и — о радость! — через три дня получил открытку с приглашением зайти в редакцию, помещавшуюся на Троицкой улице. Не застав Лебедева там, я отправился прямо к нему на квартиру. «Дядя Ваня» вышел ко мне в ярком шелковом халате — он был толстый, бритый, с затылком и шеей атлета.

— Ну что, юноша, скажете? — обратился он ко мне.

Я сказал, что хочу быть борцом. Он поинтересовался моим возрастом. Мне было тогда около четырнадцати лет, но на вид все давали больше. Видимо, мое сложение понравилось «дяде Ване», и он тут же написал мне записку в школу тяжелой атлетики, находившуюся на Крюковом канале. Однако дома меня ждало горькое разочарование: дяде моя затея не понравилась, а жена его категорически заявила, что все артисты бездельники, срамники, бога не признают, родителей не почитают. Словом, мне был дан весьма внушительный нагоняй.

Уже шла война... Я успел побывать за это время в деревне, куда свез с гордостью свой первый крупный заработок — тридцать рублей.

Когда в феврале 1916 года я вернулся вновь в Петроград, уже все мастера были призваны в армию, и я остался у дяди один. Здесь я встретил Февральскую революцию: помню, что очень радовался, когда на грузовиках увозили городовых, которых я из солидарности с мастерами тоже очень не любил. На шапку свою я нацепил красный бант и чувствовал себя «настоящим» революционером. Однако когда взяли на фронт и дядю, мне ничего другого не оставалось, как возвратиться обратно в деревню.

Запечатлелся в памяти отъезд из Петрограда, завершивший этот период моей жизни. Запасшись провиантом в виде двухсот граммов хлеба и ста граммов какой-то полукопченой колбасы, я еще засветло пришел на вокзал и стал искать свой поезд. Билет, конечно, у меня был в общий вагон. Какой-то добрый человек указал мне на состав, стоявший на запасных путях, и посоветовал забраться в него пораньше — пока его не подали — и занять верхнее место. Я так и сделал: с комфортом расположившись на третьей полке, я счел себя вполне независимым. Однако скоро заныло под ложечкой. Я мужественно разделил на четыре равные части хлеб и колбасу, с твердым намерением съедать одну порцию через каждые сто верст так, чтобы хватило на весь путь. Каково же было мое огорчение, когда я заметил, что уже на станции Колпино (не отъехав и 25 километров от Петрограда!) доедаю последний кусок...

ЮНОСТЬ

Шел бурный 1917 год... В деревне все оставалось по-старому. Хлеб имели только зажиточные. Беднота голодала. Мать по-прежнему батрачила, зарабатывала поденщиной. Я снова начал заниматься рыбной ловлей. Земли у нас не было. Так прошло лето...

Октябрьские события, слухи о которых быстро дошли до нас через солдат, приезжавших на побывку, принесли первые потрясения в сложившийся веками деревенский уклад. Спустя год часть мужского населения была мобилизована в Красную Армию. Организовались волостной исполком, комитеты сельской бедноты; они вели пропаганду среди крестьян, объясняли значение революционных перемен. Это возбудило во мне желание снова ехать в город, но вовсе не для того, чтобы возвратиться к сапожному ремеслу, я его достаточно возненавидел.

Меня манили иные мечты — страстно хотелось учиться...

Весной 1918 года крестьяне получили землю. Первый раз в жизни наша семья обрабатывала свой кусок земли, работала на себя. Впервые мы почувствовали себя равными со всеми, кто нас окружал, мы, для которых слово «хозяин» представлялось навечно неотделимым от нашего существования. Правда, у нас не было своей лошади, инвентаря. Но все это казалось уже достижимым. То, что вечно разделяло крестьян, что всегда было страстной мужицкой мечтой — земля,— теперь было и у нас!

Семена давали взаймы. Мать в деревне любили. Свои же бедняки помогли, и к осени у нас был первый свой урожай; немного подкармливал нас и огород.

Вместе с новым чувством независимости во мне с огромной силой разгорелась прежняя тяга к театру. Я снова взялся за свои старые проделки — пел песни, куплеты, строил рожи, фантазировал разные сцены, отдавая этому огромное усердие, тем более что нашел своих первых зрителей — деревенских ребят, моих сверстников.

Осенью 18-го года, когда при нашей сельской школе был организован кружок культурно-просветительной работы, я стал одним из первых его участников. Мои «номера», особенно юмористические куплеты, которые я запомнил еще с петербургских времен, вызывали смех «публики», и я, конечно, мнил себя уже артистом!

Первой крупной работой нашего кружка явилась постановка гоголевской «Женитьбы». Но... в этом спектакле я не участвовал и, помню, страшно переживал такую незадачу. Все же я аккуратно посещал репетиции и считал кружок своим делом.

Следующей ставили пьесу Островского «Бедность не порок». Здесь мне досталась роль Мити. Под руководством учителей мы расписывали текст. Потом за столом каждый читал свою роль. Следом начинались репетиции. Все участники «играли», заглядывая в тетрадку. Но даже в таком еще совсем «сыром» состоянии мы умудрялись, помню, находить отношение к образу, к своим партнерам. Очевидно, здесь помогало наше увлечение, искренняя вера в то, что мы делаем. Постоянный режиссер и вдохновитель нашего кружка, учительница Екатерина Михайловна Прилуцкая, была живой, явно одаренной натурой. Дочь крестьянина из соседней деревушки, она провела свою юность в Петербурге, где отец ее работал на фабрике. Там она окончила гимназию и еще в войну, совсем молодой девушкой, приехала учительствовать в нашу деревню. Конечно, театральные познания Екатерины Михайловны ограничивались всего лишь ее зрительским знакомством с петербургской сценой. Но у нее была чуткая интуиция, и она нащупывала правильные пути к тому, чтобы возбудить в нас элементарное сценическое самочувствие. Между нами происходили примерно такие диалоги:

— Ну скажи, кого ты играешь? Кто ты? — спрашивала она.

— Я — Митя.

— Ну, а кто такой Митя?

— Приказчик.

— Хозяина боишься?

— Боюсь.

— Ну, коли боишься, так играй это.

А мне не ново было бояться хозяина, а поэтому нетрудно и изобразить. Конечно, требования были самые примитивные: умеешь говорить текст под суфлера, да еще достаточно громко — значит, готов! И зрители были нетребовательные: свои, деревенские; они впервые знакомились с театром и громко выражали свое удовлетворение. Все наши выступления имели большой успех.

Но вот в конце 18-го года в жизни нашей деревни произошло событие, которому я обязан всей своей дальнейшей судьбой.

Из Москвы приехал наш хуторской сосед, инженер-архитектор Николай Александрович Квашнин с семьей. По заданию Наркомпроса он открыл на своем хуторе ремесленную школу для деревенской молодежи. Кроме общеобразовательного курса в пределах семилетки там преподавались и специальные дисциплины для овладения мастерством художественного ремесла: ученики делали красивую резную, в русском стиле, мебель — буфеты, диваны, кресла, столы, шкафы для книг. Эта продукция даже вывозилась на выставку в Тверь. Учили молодежь этому старые мастера из крестьян. Одним из них был Петр Иванов, замечательный столяр-умелец, резчик по дереву. Квашнин и его жена Евгения Николаевна прекрасно владели кистью, и оба вели класс по рисованию, а также преподавали литературу, русский язык, историю, географию.

Тогда Николаю Александровичу было уже лет под пятьдесят. Среднего роста, худощавый, подстриженный бобриком, с бородкой клинышком и в пенсне на черном шнуре, он по виду напоминал типичного чеховского интеллигента. Взглядов придерживался самых передовых, был весел, общителен и обладал разнообразными дарованиями: с большим мастерством читал вслух Чехова, великолепно подражал знаменитым артистам, да и не только им.

Помнится, как-то Квашниных посетил местный поп, но вскоре ушел. Вдруг — что за наваждение! — из столовой вновь послышался голос попа — это Николай Александрович так метко схватил его интонацию...

Дом был построен Квашниным по своему проекту, очень интересно. Главную его достопримечательность, конечно, составляли зрительный зал на сорок-пятьдесят человек и сцена с крохотными «карманами», куда уходили актеры.

Дело в том, что Квашнин был страстным театралом и музыкантом-любителем. Он прекрасно играл на рояле, скрипке, гитаре, балалайке и других инструментах, сочинял музыку — у меня сохранились два его романса. А Евгения Николаевна имела профессиональное музыкальное образование, окончив Саратовскую консерваторию по классу пения. Ее сестра Антонина Николаевна и дочь Галя тоже были хорошими музыкантшами. Это привело к тому, что Квашнин организовал при школе театрально-музыкальный кружок, который, естественно, оказался значительно сильнее нашего деревенского. На первых порах мы вступили с ним в довольно неравный спор за первенство и, конечно, проиграли. Квaш-

нин бывал и на наших вечерах. Как-то раз после концерта, на котором я пел русские песни, он пригласил меня зайти к нему домой (Квашнин слышал меня и раньше, когда я пел один, катаясь на лодке). Там меня слушала вся семья. Но это меня не пугало: петь песни давно стало делом простым и приятным. Так я вошел в новый кружок.

Вскоре мы стали готовить пьесу «Ночное», где я под аккомпанемент балалайки пел русскую песню «То не ветер ветку клонит».

На одной из репетиций, когда я был особенно «в ударе», Николай Александрович сказал:

— А не кажется ли вам, товарищи, что этому мальчику надо серьезно заниматься пением, чтобы стать оперным певцом?

Все с ним согласились. И вскоре я по всем правилам стал брать уроки пения у Евгении Николаевны, которая к тому же хорошо играла на рояле. Вначале, должен признаться, я плохо понимал, зачем пению надо особо учиться — ведь я пел с детства, вокруг меня пели, и это было просто и естественно, как сама жизнь. Не скрою — я был в недоумении: для чего же все-таки нужно у ч и т ь с я петь? Тогда Квашнины стали рассказывать мне об оперных театрах, где герои не говорят, а поют. Я узнал, что есть много красивых по музыке опер, но петь их трудно, это требует особого мастерства. Поэтому быть оперным певцом — очень почетно. Зная хорошо оперный репертуар (Квашнины имели раньше свой абонемент в Большом театре), они пересказали мне содержание многих спектаклей, познакомили с жизнью и ролями лучших артистов, показали множество открыток с их изображениями, и передо мною вдруг нежданно-негаданно открылся такой мир, о существовании которого я даже и не подозревал.

Тогда впервые я услышал имя Собинова, увидел его фотографии и «заболел» мечтой об опере. А мне еще дали прочитать пушкинского «Евгения Онегина» и сказали, что на его сюжет написана опера, где есть замечательная партия Ленского, которую я когда-нибудь смогу спеть, и проиграли клавир Чайковского...

Что бы я теперь ни делал — ловил ли рыбу или колол дрова,— я непрестанно думал об оперной сцене, которая казалась мне недостижимой и прекрасной мечтой. Помню, я как-то сидел дома, разучивая роль для очередной постановки кружка Квашниных, и все повторял понравившуюся мне фразу: «Это что за обезьяна». Пришла мать с работы, легла на печку и в паузе, пока я придумывал еще одну интонацию, сказала так выразительно, что я никогда не забуду:

— Взять бы сейчас хорошее полено да огреть бы тебя как следует вдоль спины, чтобы ты на всю жизнь запомнил свою обезьяну.

Оказывается, соседи стали поговаривать, что сын-то у нее вырос беспутный, лодырь, который хочет, видите ли, быть артистом. А какой от «артиста» в доме прок? Слова матери внесли сильный разлад в мою душу. Я подумал — а не бросить ли на самом деле мечты о пении, не заняться ли делом, как все вокруг? Мысль эта меня угнетала... На урок к Евгении Николаевне я пришел грустный, голос меня не слушался — ничего в тот вечер не удавалось. Она сразу заметила мое настроение, выспросила причину и пообещала сама поговорить с матерью. Ей удалось убедить мать (хотя и не надолго) в том, что артистом быть не позорно, а почетно, что нужно приложить много труда, но потом это с лихвой окупится не только славой, но и материально. Она говорила матери: «Пойми, сын твой будет зарабатывать в один вечер столько, сколько ты за весь год не заработаешь».

Последнее для матери было главным аргументом — ведь труд ей был понятен только как единственная возможность пропитания, и труд тяжелый, изнурительный. Легко ли было ей, всю жизнь работавшей на чужих, представить себе, что может быть труд красивый, увлекательный и почетный? На время она замолчала, а когда вновь начала ворчать, я уже нашел в себе силы не поддаваться.

Мое музыкальное и общее развитие сильно подвинулось: я читал много книг, которые специально для меня подбирал Квашнин, начал учить французский и итальянский языки, делал заметные успехи в области пения, кое-что пел уже по-итальянски, выучил арию Ленского. Это была моя первая оперная ария. Затем мой репертуар пополнился ариями Левко, Владимира Игоревича, романсом Надира, отдельными романсами Чайковского.

Не забывал я и свои любимые песни, аккомпанемент к которым теперь подбирал на рояле Квашнин. Общение с этой семьей, где я пропадал целыми днями, было моим «первым университетом». Здесь помогали и моему общему развитию, давали читать русскую классическую литературу, помогали разбираться в ней и, конечно, всячески стремились воспитать мое музыкальное чувство. Глубокую благодарность моим дорогим учителям и воспитателям Н. А. и Е. Н. Квашниным я до сих пор храню в моем сердце. Когда я попал в Московскую консерваторию, то ощутил там что-то родственное тому, что было на «малом хуторе»,— значит, в доме Квашниных царила профессиональная атмосфера, ат-

мосфера подлинного искусства и влюбленности в него. Они вселили в меня твердую веру, что я буду певцом, что мне обязательно надо учиться в Москве. Стремление к этому поддерживали газеты, широко пропагандировавшие необходимость образования для рабоче-крестьянской молодежи. Я понял — все дороги открыты для меня, надо только страстно желать и настойчиво учиться, приобретать знания, культуру.

Однако кто мне мог тогда открыть, какова мера труда, объем знаний, необходимых для того, чтобы стать артистом? Я не имел примера. Мой кругозор был ограничен личным опытом, а этот опыт не простирался далее школьной самодеятельности и привычной сельской аудитории, которая неизменно встречала меня аплодисментами. Этого оказалось достаточно, чтобы я возомнил себя уже почти готовым певцом! В самом деле, что еще надо? Репертуар есть, успех налицо... Я решил получить признание и в городе.

В студеное декабрьское утро 19-го года, в самую морозную пору, я отправился в Тверь. В коротком ватнике, в валенках и бумажных брюках я прошагал около пятидесяти верст в тридцатиградусный мороз. Пришел в город под вечер, переночевал у знакомых, а наутро пошел искать «концертный зал». По газетам я знал уже все адреса клубов и театров и, конечно, направился в центральный клуб имени III Интернационала, который помещался на главной улице в здании бывшего Дворянского собрания. Войдя в вестибюль, я увидел плакат, оповещавший, что вечером состоится закрытый концерт для партийного актива. Заведующим художественной частью клуба был Николай Михайлович Сидельников, как потом я узнал,— превосходный музыкант, дирижер и певец по профессии. Судьба ко мне явно благоволила.

— У вас сегодня концерт,— сказал я.— Нельзя ли мне на нем выступить?

— А что вы умеете делать? — спросил он, недоверчиво переводя взгляд с моей головы на валенки.

Моя уверенность поколебалась и я пролепетал, что, мол, умею петь. И уже более твердо перечислил свой репертуар. Затем я рассказал, что пришел из деревни специально, чтобы выступить на концерте, что мне семнадцать лет и очень хочется стать певцом.

Выражение лица завклубом не изменилось, и я понял, что он не принимал всерьез моих слов. Но тем не менее, видя, что я захватил с собой ноты, он предложил мне показать свое умение.

На полутемной сцене клуба, где стоял рояль, я спел под его аккомпанемент несколько вещей. Оказалось, это нелегко — рояль был почти на тон выше нашего старого деревенского инструмента. Особенно было трудно вытянуть романс Надира, который я обычно пел на тон ниже (ля второй октавы пока было пределом моих возможностей). Однако же — вытянул... Кончил, а спросить, понравилось ли мое пение, не решаюсь. Выручил администратор клуба, который подошел к нам с вопросом:

— Что вы тут делаете?

— Да вот мальчик пришел из деревни, хочет у нас сегодня петь на концерте.

— Ну и как?

— Да думаю, что можно его выпустить.

В большом волнении провел я остаток дня и задолго до начала концерта побежал обратно в клуб. Выпустили меня скоро — третьим или четвертым номером. Конферансье рассказал слушателям историю моего визита в город и желания выступить перед ними.

— Мы решили предоставить ему эту возможность. Если вы не возражаете, он сейчас споет.

Как сейчас помню, из зала раздался голос: «Просим!» Его поддержали аплодисментами другие. И я вышел на сцену довольно смело, еще не чувствуя страха. Как обычно в деревне, начал арией Ленского. Спел... слышу аплодисменты. Ария Левко — аплодисменты стали еще более щедрыми. Тогда я спел песню «То не ветер» и булаховскую «Тройку». Тут уж успех стал совсем шумный. Меня не отпускали со сцены. Я спел и Надира и романсы Чайковского. В антракте вокруг меня собралось много народу — Сидельников, другие музыканты, товарищи из губисполкома. Мне дали несколько записок с хорошими отзывами, наказывая, чтобы я пошел в соответствующие организации, которые должны направить меня учиться в Москву.

Окрыленный неожиданной удачей, наутро я отправился по указанным адресам. Но тут начались первые «ухабы» на моем артистическом пути. В одном учреждении мне предложили зайти завтра, в другом — шло совещание, в третьем — сказали, что пение это чепуха и лучше заняться чем-нибудь более полезным. В клубе я никого не застал...

На следующий день, когда мои материальные ресурсы и запасы провианта окончательно истощились (это, видимо, и помогло мне понять, что быстро ничего не добьешься), я отправился обратно в деревню. Доехал трамваем до заставы и, подгоняемый морозом,— не пошел, а побежал. В городе термометр показывал 37 гра-

дусов, в поле еще дул пронзительный ветер, одет я был явно не по сезону, а от деревни до деревни расстояния до восьми-десяти километров. Иногда мне уже казалось, что не дойду, так и замерзну на дороге, но от самой этой мысли кровь приливала к лицу и согревала меня. Все сорок восемь верст от Твери до деревни я пробежал за шесть часов...

Матери я ничего не рассказал, зная, что не найду у нее особого сочувствия, а с Квашниными поделился всеми своими приключениями. Николай Александрович трезво оценил положение:

— Время трудное,— сказал он,— гражданская война, интервенция, разруха. Да и знаешь ты еще мало для того, чтобы требовать к себе особого внимания. Но то, что тебя так хорошо принимали на концерте, это замечательно, это должно укрепить в тебе веру в свои возможности. Работать надо.

* * *

Пришла весна. Теплые майские деньки стали последними в моей деревенской юности. Я почувствовал, что настала пора определить свой путь в жизни, на что-то решиться. В деревне я оставаться уже не мог — меня как магнит тянули город, искусство, сцена. Простился я со своими наставниками, простился с матерью и снова ушел в Тверь...

Весна все красит. И Тверь мне показалась ласковей и приветливей, чем зимой. В городском саду распускались почки, стоял веселый птичий гомон, солнце купало свои лучи в больших дождевых лужах, и, сидя на скамейке, я обдумывал, на каких путях искать дорогу в консерваторию.

Однажды в саду я повстречал парня из нашей деревни, который учился в кавалерийской школе. Я выложил ему все свои мечты и в ответ услышал:

— Пять лет учиться! А вдруг все это зря? Поступай лучше к нам — за три года будешь командиром! — он встал со скамьи, щелкнул шпорами — красивый мундир, красные бриджи...

Заманчиво было покрасоваться в таком костюме перед девушками! И я поддался соблазну — ведь мне еще не было и восемнадцати! К тому же я любил лошадей. Прощаясь с земляком, я обещал подумать об училище. Правда, хлопоты свои не оставил. Стал искать знакомых, ходил в губисполком. Выяснил, что весной в консерваторию не принимают. Пережидать лето было невозможно — не на что было жить. Но к знаниям тянуло. Так и решил поступить в кавалерийское училище.

Пришел прямо в кабинет комиссара школы Гринблата. Это был латыш высокого роста, со светлой окладистой бородой. Он показался мне солидным и суровым. Но, вглядевшись и мысленно отделив от его лица бороду, я понял, что он старше меня всего года на три, не больше. Комиссар спросил, знаком ли я с верховой ездой, и отправил на экзамен по русскому языку. Благодаря Квашниным я уже кое-что знал. Читал, конечно, «Евгения Онегина» Пушкина, многие его сказки, лермонтовского «Демона», кое-что из Некрасова, Грибоедова. Моя «свободная ориентация» в области поэзии настолько расположила экзаменатора в мою пользу, что он простил значительно меньшие познания в истории и географии. Меня признали подготовленным для обучения. И тут же зачислили курсантом.

Шел 20-й год. Молодая Советская республика героически боролась с врагами. Для отражения натиска интервенции нужны были новые, хорошо подготовленные кадры бойцов. А так как основной контингент курсантов составляла рабоче-крестьянская молодежь, кроме военных наук в курс входили и общеобразовательные предметы. Наш учебный день был насыщен до предела. С утра обычно шли классные занятия, после обеда — строевая подготовка, занятия на манеже, в поле. Вечером же после короткого отдыха мы собирались в клубе.

Весь день я ждал этого часа (хотя занимался в школе с большим удовольствием и довольно успешно): дело в том, что при клубе работали драматический и музыкальный кружки. На первых порах, сам не зная почему, я оробел и только присматривался к занятиям, прислушивался к голосам, не решаясь признаться, что тоже пою. Может быть, повинны в этом были несколько парней с Украины, на зависть мне обладавшие сильными, звонкими голосами. От них первых я услышал украинские народные песни и навсегда полюбил их.

Начальник клуба сначала не обратил на меня внимания. Спросив, какой у меня голос, он послал меня в хоровой кружок.

Я, конечно, страшно оскорбился — ведь я давно уже чувствовал себя солистом, имел репертуар, мечтал о Ленском и даже почти знал итальянский язык, а меня в хор... Но, подружившись с украинцами, как-то спел им свои песни. И хотя у ребят с Украины голоса были побольше, мое пение чем-то их заинтересовало. Они-то и посоветовали начклуба «определить» меня в солисты.

Немножко пообвыкнув, я решил, что, возможно, не ударю лицом в грязь. Аккуратно ходил каждый вечер на репетиции хора, ансамбля народных инструментов и стал сам заниматься с пиани-

стом (специалистов-руководителей тогда не было), повторяя свой старый репертуар. Замечаний мне делали мало. Так готовился я к своему первому выступлению. Но... оно прошло довольно бледно. Первым номером взял я так называемый «цыганский» романс «Забыты нежные лобзанья», который мне посоветовала выучить ведавшая музыкальной частью довольно-таки древняя старушка. Она же дала и ноты. Привыкнув уже к военной дисциплине, я, хотя и давился — слишком низко было для моего голоса,— но пел. Успеха это не принесло. Домой я пришел расстроенный. Стал думать, кто же виноват? Думал-думал, понял, что, пожалуй, сам. На следующий день принес «свой» репертуар и снова стал упорно заниматься. Правда, совмещать школьные занятия с пением было трудно. К вечеру иной раз так уставал, что было не до песен. Но молодость помогает все преодолевать. А главное — тянуло к пению неудержимо.

Постепенно мои выступления стали привлекать внимание окружающих. Я чувствовал, что завоевываю симпатии не только у курсантов, но и у начальства. А начальство было все же старше нас, курсантов, и кое в чем разбиралось лучше, а главное, строже моих друзей. Однажды даже сам командир эскадрона по своей собственной инициативе освободил меня от субботника, так как назавтра я должен был участвовать в концерте самодеятельности. Помню: выстроились мы перед школой, чтобы идти на станцию разгружать вагоны. Лил дождь, дул сильнейший ветер. Вдруг комэск вызвал меня из строя и приказал идти обратно в корпус, чтобы не простудить свое «серебряное горлышко», как он выразился. Это был старый офицер с кривыми ногами настоящего кавалериста и вечной трубкой в зубах. Мне очень хотелось иметь такую же походку, и я старательно кривил ноги, чтобы тоже выглядеть заправским кавалеристом.

Полтора года, которые я провел в школе, были очень напряженные. Трехлетний курс нашего обучения по объему общеобразовательных предметов приравнивался к рабфаку; заканчивая училище, мы получали среднее образование. Гуманитарные предметы давались мне легко, хуже было с математикой и физикой; я не мог понять, зачем, например, нужно наполнять водой бассейн из одной трубы, чтобы одновременно выливать ее из другой? Мне ничего не оставалось делать, как положиться на память и просто запоминать ход решения задач разных типов и, главное, не спутать, где бассейны и где поезда. Вероятно, причина неладов с точными науками была еще и в том, что мечты мои по-прежнему устремлялись к пению, к сцене. После выступления на концертах

я два-три дня ходил как ошалелый — ни о чем другом и думать не мог.

Пытаясь сейчас вспомнить, проанализировать свои чувства, я задаю себе вопрос: чем же меня так привлекало искусство — только ли успехом? Вряд ли! Успех, конечно, нужен, необходим — для начинающего артиста в начале пути, когда еще не выработан самоконтроль, он служит мерилом воздействия на аудиторию. Если хорошо встречают — значит, нравится, если нравится — значит, хорошо пою! Так примерно рассуждал я на заре своей артистической юности. Много времени протекло, прежде чем я понял, что подобные критерии наивны, поверхностны, даже ошибочны, что внешний успех, пусть самый блестящий, еще мало о чем говорит, что часто публика принимает за чистое золото — мишуру, эффектно поданную подделку, что слушатели наши обычно очень отзывчивы и за какие-то отдельные привлекательные черты, за любимый ими репертуар готовы простить певцу и недостатки мастерства и отсутствие культуры.

Позднее, когда я услышал блестящих мастеров-вокалистов, когда поступил в студию Станиславского, я стал наконец сознавать, что такое искусство. Как оно трудно и как велико, каково его подлинное назначение в жизни. Понял ту миссию, которую выполняет артист, художник, владеющий даром воздействия на аудиторию.

«Чувства добрые я лирой пробуждал»,— сказал Пушкин. И, по-моему, в этом главное назначение искусства и, конечно, искусства пения.

Ведь музыка владеет особым секретом «шлифовки» душевных побуждений человека, она раскрывает в нем возможность восприятия самого возвышенного, благородного, что есть в жизни, в отношениях людей, в движении сердец. Только музыка должна быть *музыкой*. Поэтому художник, певец, ответствен не только за то, *как* он поет, но и за то, *что* он поет.

Мое счастье, что меня как певца воспитывала прежде всего народная песня, в которой как в зеркале отразилась богатейшая душа народа, огромный и чистый мир его чувств и чаяний.

Народная песня, а затем оперная классика, к которой я прикоснулся с помощью еще моих первых учителей, оградили меня от увлечения всякого рода «эстрадной» литературой — «цыганскими» романсами и прочей белибердой, в те годы весьма обильно заполнявшей концертные программы, особенно в провинции. Пошлые или сентиментальные, ноющие песни или романсы тоже могут нравиться известной части слушателей, не обладающих доста-

точной культурой, но подобные песни способны только окончательно испортить еще неразвившийся вкус.

И вот сейчас, когда я хочу отдать себе отчет, что же так меня влекло к сцене, к пению, скажу честно — прежде всего музыка, всегда очень захватывавшая меня своей эмоциональностью. Мне тогда казалось, что музыка введет меня в какой-то волшебно-чудный мир. С детства это открылось в народной песне, а позже — в классике. Народная песня, ее за душу хватающие слова научили меня всегда сознавать, о чем я пою, что я хочу выразить в песне. Оперные арии заставили задуматься — кому я пою. Так чисто интуитивно я нашел путь к раскрытию содержания музыки. Это очень увлекало меня во время выступлений и, очевидно, в какой-то мере передавалось и слушателям. Думаю, возможность пережить на сцене частицу чьей-то жизни, чужого настроения, которые на миг делались моими собственными, и приводила меня на день-два в состояние ошалелости. Поэтому я не мог от всей души отдаться школьным занятиям, хотя без ложной скромности скажу, что командир-кавалерист из меня, наверное, получился бы. Но душа моя целиком принадлежала иной мечте, которая к тому же непрерывно получала пищу. Да и начальство меня, несомненно, баловало.

Вскоре произошел такой случай. К очередному выпуску начальник клуба предложил поставить силами курсантов популярный в то время водевиль с пением: «Иванов Павел», а роль героя поручили мне. Со всем доступным мне энтузиазмом я принялся за первую в моей жизни главную роль. Не только я, все работали с огоньком, и спектакль, кажется, налаживался.

Но тут произошло ЧП! В свободные вечерние часы мы обычно ходили в городской сад, привлекая кавалерийскими мундирами внимание девушек. Мы знакомились, ходили к ним в гости, где нас подкармливали. Признаться, школьного рациона было маловато. Кто из молодых, здоровых парней, гонявших целый день по полигону, нашел бы в себе силы отказаться от домашних пирожков?!

И вот как-то раз, засидевшись на вечеринке, мы, трое друзей-курсантов, вернулись в казарму в третьем часу ночи. В этих делах мы уже понаторели и научились ловко обманывать наших воспитателей. Это делалось просто — свернутые в длину шинели клались под одеяло, и создавалось впечатление, что лежит человек. Обычно трюк этот удавался. Но каков был наш ужас, когда на этот раз мы не нашли своих шинелей, которые так аккуратно уложили «спать». Оказывается, дежурный по школе обнаружил наш обман и забрал наши шинели в качестве вещественного доказательства.

На утро мы предстали перед строгими очами командира эскадрона. Через день в строю объявили приказ — пятнадцать суток ареста в одиночке. А начальник школы прибавил от себя еще пятнадцать суток без увольнения в город.

Так впервые я познакомился с карцером. Это было крайне неприятное помещение: его единственную мебель составлял табурет, кровать была подвешена на стене — пользоваться ею можно было только после сигнала «отбой». По стенам текла вода — так было сыро. И где-то высоко-высоко тускло светило крошечное окошко. Я пытался читать «Мертвые души» Гоголя, которые захватил с собой, но не смог одолеть и трех страниц. Бросало в дрожь при сознании, что сидеть мне здесь целых полмесяца! Вдруг на ум пришла мысль: заболеть бы! Я стал фантазировать. И вскоре почувствовал себя вроде больным. Я поднажал на это ощущение. Сердце усиленно застучало, стало больно глотать... Не прошло и получаса, как я, совсем разболевшись, постучал в дверь камеры и потребовал доктора.

Пришел лекпом и, пощупав пульс, сказал, что доложит главному врачу. Я слабым голосом попросил поторопиться, понимая, что долго мне не удержать свою «болезнь». Минут через двадцать пришел старый врач (все это время я из последних сил боролся со своим здоровьем, сочиняя все новые и новые заболевания).

— А, соловей, попался. За что? — спросил он.

Самым печальным голосом я рассказал ему историю «Иванова Павла», «пирожков», ареста и болезни. Он дал записку в околоток, который помещался здесь же, около школы. Но по дороге в изолятор я упустил свою «ангину» и, улегшись на койку, к ужасу своему не почувствовал никакой боли в горле. А тут еще несколько больных курсантов стали рассказывать смешные истории, и от смеха я окончательно выздоровел. На утро, перед приходом врача, я снова пытался нафантазировать недомогание, но на этот раз внушение не помогло... Врач все же оставил меня в изоляторе еще на день. Знакомые девушки, прослышав о моей беде, прислали передачу с пирожками, и мне стало совсем весело. Однако когда к концу следующего дня врач сказал: «Ну хватит!» — у меня сердце ёкнуло — опять в карцер! С грустью я снял больничный халат и уныло побрел на территорию школы. Первым, кто мне здесь встретился, был начальник клуба:

— Ба! Да ты выздоровел! Вот хорошо, давай на репетицию, без тебя дело не идет!

Я не сразу сообразил, что это тоже возможность отделаться от карцера, и сказал, что нахожусь под арестом.

— Ничего,— сказал начклуба,— я договорюсь, чтобы тебя отпускали для репетиций.

Тут я, наконец, понял, что настал момент использовать свое положение «солиста».

— Ну да,— сказал я со вздохом, отлично зная, что спектакль «горит».— Как же я смогу играть, да еще и петь, если мне потом снова в карцер садиться. Лучше уж отсижу. Вот если бы вы меня совсем освободили...

Моя просьба походила на ультиматум, но это был единственный и последний шанс.

— Ну ладно, попытаюсь,— бросил начклуба и решительно двинулся к комиссару школы Гринблату.

Десять минут, что он находился там, показались вечностью. Но его довольный вид был наградой. Ура! Арест отменен! Я бомбой влетел на третий этаж, в спальню, схватил тетрадку со своей ролью и помчался на репетицию. По дороге, когда я с сияющей физиономией несся в клуб, столкнулся с командиром нашего дивизиона Загоскиным. Он коротко спросил:

— Вы поправились?

— Да,— радостно доложил я.

— А почему не в карцере?

— Товарищ комиссар снял с меня арест,— ответил я еще звонче.

— Черт знает что такое,— буркнул командир, но отменить решение комиссара было не в его власти.

Через две недели состоялся торжественный выпуск командиров. На нем присутствовало много штатского народу — это были работники городских учреждений, знакомые, друзья курсантов. Спектакль имел большой успех. Все сошлись во мнении, что роль Иванова написана словно для меня. Слушая похвалы, я со счастливым волнением думал: «Как хорошо, что впереди концерт — буду еще петь!» Петь я был готов до утра. Единственно, о чем жалел, что репертуара, пожалуй, не хватит. Но мне помогли слушатели: они требовали «бисов». После концерта по традиции были танцы. Обычно начинали с вальса, мазурку же танцевали немногие. Я тоже всегда стеснялся пробовать свои силы в мазурке. Но успех так вдохновил меня, что я смело пустился выделывать ногами кабриоли. Тут-то меня и заметил начальник школы Никифоров — чудный, приветливый старик с большими седыми усами. Остановив мой танец, он попросил зайти к нему на другое утро. Все веселье сняло как рукой! Зачем? А вдруг отправит обратно

в карцер? Эти мысли отравили весь вечер. Наутро, в перерыве между занятиями, я не очень браво, но четко отрапортовал:

— Курсант Лемешев по вашему приказанию явился!

Каково же было мое удивление, когда он спросил:

— А скажите, курсант Лемешев, кем вы больше хотите быть, кавалеристом или артистом?

Чтобы ответить на этот вопрос, мне, конечно, думать не надо было. Но как ответить так, чтобы не обидеть старого кавалериста?

— Кавалеристом быть хорошо,— твердо произнес я,— но певцом,— тут я почувствовал, что мне изменяет такт, и, смешавшись, закончил невпопад,— тоже.

— Ну что ж,— улыбнулся командир школы.— Мы с комиссаром согласны, что певцом быть тоже хорошо.

Забыв про команду «вольно», я стоял, вытянувшись во весь рост, чувствуя, что сейчас решится что-то самое главное, и все-таки был совершенно не подготовлен услышать:

— Командование решило направить вас на учебу в Московскую консерваторию.

Сказать, что я был очень рад,— значит ничего еще не сказать: я просто онемел от счастья и даже испугался. Уж очень близко подошла ко мне моя мечта!

Через несколько дней перед строем был объявлен приказ об отчислении меня из состава курсантов школы в связи с направлением в консерваторию. Мне выдали билет до Москвы, командировочные. Я навестил мать, попрощался с нею и, не чуя под собой ног от восторга, отправился в Москву искать свое счастье... Правда, как я теперь понимаю, все это было довольно легкомысленно. Словно в Москве только и ждали, когда же я приеду!

Солнечным июльским утром я приехал в столицу. И прямо с вокзала, никуда не заглядывая, отправился по адресу, который знал наизусть: улица Большая Никитская, дом № 13. Там помещается консерватория...

Ее канцелярия была битком набита молодыми парнями и девушками. В эти годы народ уже понял, что для него открыты все двери к образованию и искусству, и молодежь потоком хлынула из деревень и провинций в столичные учебные заведения. Много охотников нашлось и для консерватории. По-моему, их было даже слишком много: я ахнул, узнав, что на двадцать пять вакансий, имеющихся на вокальном факультете, уже подано пятьсот с лишним заявлений. Через месяц должен был состояться конкурс! Я уже совсем повесил нос, но один, видимо, бывалый товарищ посоветовал на всякий случай попробовать счастья и в Филармо-

ническом обществе, которое помещалось в нынешнем здании ГИТИСа, позади консерватории, в переулке, который сегодня носит имя Собинова. Я подал заявление и туда...

Следующий месяц в ожидании конкурса мне пришлось провести в Твери. Кто-то отвел уголок для жилья в помещении магазина, рядом с парикмахерской, где меня донимали крысы. Прежде чем ложиться спать, я запасался камнями и поленьями. Как только они начинали свой шабаш, я бросал очередное полено и на полчаса обретал покой.

В эти же дни я начал свою первую службу на профессиональной сцене.. К. П. Павлов, работник из подотдела искусств, рекомендовал главному режиссеру местного драматического театра X. Н. Мосолову использовать меня статистом или на «выходных» ролях. Театр только готовился к сезону — шли репетиции.

И вот я получил свою первую роль — в популярной тогда пьесе «Великий коммунар». По ходу действия мы еще с одним статистом изображали часовых, которые приводят героя на суд и стоят у дверей до его окончания. Одет я был в красноармейскую шинель и буденовку. Мосолов, да и вообще все в театре, ко мне относились очень хорошо, а я с большим рвением старался выполнять как можно лучше свою весьма несложную работу.

И все же мой первый театральный опыт завершился трагикомически. Случилось это так. Коммунара я водил на суд уже дней пять и, очевидно, почувствовав себя мастером этого дела, потерял бдительность! В последний день я заговорился перед самым выходом, вытряхнув из кармана последний табак, закурил (я тогда еще не знал, что певцу курить вредно, как только поступил в консерваторию, я покончил с этим), и тотчас нас вызвали на сцену. Растерявшись, я зажал самокрутку в руке и вышел, не заметив, что из рукава вьется дым. Но режиссер увидел и закричал:

— Часовой, брось папиросу!

Я остолбенел и никак не реагировал на этот приказ. Он еще раз прокричал то же самое — и я не двинулся. Тогда, вне себя от гнева, режиссер заревел:

— Вон, негодяй, из театра!

Тут только я обрел способность двигаться и опрометью бросился со сцены. Быстро переодевшись, убежал к себе в магазин... Назад дороги уже не было. Однако я горевал недолго. Ведь в перспективе — консерватория!

Снова пошел я в подотдел искусств, и снова там мне нашли должность. На этот раз я был назначен разъездным инструктором по зрелищным предприятиям. Теперь передо мной открылась пер-

спектива не только получать паек, но и бесплатно ходить в театр, на концерты, в кино. Этими возможностями я пользовался очень исправно, ограничив ими свою деятельность на данном посту. Кого я, право, мог инструктировать, если сам еще ничего толком не знал?!

Там же, в подотделе, товарищ Павлов, который добровольно взял надо мной шефство, познакомил меня с местным дирижером К. М. Власовым. С ним-то я и готовился к экзамену — прошел каватину князя из «Русалки», пел упражнения.

И вот я снова еду в Москву... Мой попутчик, с которым я разговорился в вагоне, лет на пятнадцать старше меня. Он переводился в Москву в отдел народного образования и уже имел комнату в Борисоглебском переулке, на бывшей Поварской, где предложил поселиться временно и мне.

КОНСЕРВАТОРИЯ

Экзамены в Филармонии начались раньше, и дня через три по приезде я отправился туда пытать счастье. Успел спеть только речитатив перед каватиной князя, как меня остановили и сказали: «Довольно». Затем прочел стихотворение Кольцова «Жница» (по программе требовалось что-то продекламировать), которое подготовил самостоятельно. Сказали: «Спасибо». А на следующий день я узнал, что принят. Это меня, конечно, обрадовало, но все же решил попробоваться в консерваторию. Ведь столько лет я о ней мечтал!

Через неделю явился на экзамен: помню — он проходил в оперном классе. Поглядел на экзаменаторов, и перед глазами поплыли круги. Филармонической комиссии я не испугался, вероятно потому, что там не было столь официальной обстановки. Здесь же за большим столом, покрытым зеленым сукном, сидели М. М. Ипполитов-Иванов, бывший тогда директором консерватории, Н. Г. Райский, А. М. Лабинский, В. А. Зарудная, М. А. Дейша-Сионицкая, Н. В. Салина, Л. Г. Звягина...

Многие из этих прославленных мастеров русской оперной сцены были мне давно знакомы еще по фотографиям и рассказам Квашниных, я привык думать о них с благоговением. Но петь перед ними...

Чтобы приободриться, я решил принять «независимый» вид: оперся на одну ногу, другую отставил, как заправский артист. Но от страха вторая нога запрыгала и «независимая» поза не удалась. К тому же меня очень смущал мой вид: в коричневой рубашке навыпуск, подпоясанной узеньким ремешком. Почему-то когда я был подростком, мне все давали больше моих лет, но в девятнадцать лет я продолжал выглядеть еще мальчишкой. Вот и тогда, когда я стоял перед экзаменационным столом, Райский, оглядев меня с головы до ног, надоверчиво спросил:

— А, собственно говоря, сколько вам лет?

Я прикинул в уме: сказать правду или прибавить? Как лучше? Но так как времени раздумывать не было, сказал правду. После арпеджий и гамм начал каватину князя (на этот раз я решил «перехитрить» комиссию и пропустил речитатив). Дойдя до фразы: «Прошли невозвратно дни юности светлой» — я не попал на си бекар. Райский, остановив пианиста, спросил:

— Случайно взяли неверную ноту или так заучено?

Я промолчал. Предложили спеть сначала. Спел.

— Заучено,— сказал Райский и после небольшой паузы предложил спеть еще раз. В третий раз я решил уже взять наобум ту ноту, какая получится: а вдруг попаду. Но не попал... Мне сказали «довольно». Провалился, решил я. Смотреть на членов комиссии было стыдно, но одна из них, пожилая дама (как потом я узнал — это была Л. Г. Звягина), придержала меня за руку, когда я понуро проходил мимо стола, и шепнула: «Не расстраивайтесь, очень хорошо!»

Я все же не поверил, что в консерватории вместо «хорошо» громко говорят «довольно», и поплелся к двери.

В тот же день вместе со мной держал экзамен и Никандр Сергеевич Ханаев.

Результаты экзаменов должны были быть объявлены через три дня. Помню, как сейчас, подошел это я к доске, на которой были вывешены списки, а голову поднять, чтобы посмотреть на них, боюсь! Ведь я был почти уверен, что меня там не только нет, но не может быть: еще бы, не попал на си бекар! Стою перед доской и не смотрю... Наконец, собрался с силами, глянул — увидел: «Ханаев», посмотрел повыше — мелькнуло что-то знакомое, всмотрелся — моя фамилия. Прочел по буквам — моя, по слогам — тоже моя! Удивительно...

А в это время мимо проходил профессор Райский, высокий, плотный, с холеной бородой и смеющимися выпуклыми глазами. Узнав меня, подошел и громко, на весь вестибюль, сказал:

— Ну вот, вы волновались, а мы вас взяли и приняли! Так у кого хотите заниматься?

Его приветливость сразу покорила меня, и я робко ответил:

— У вас. Только, кажется, в вашем классе уже нет места?

— Ничего, для вас отыщу.— И ушел, оставив меня переживать свое счастье.

Придя на первый урок, я удивился тому радушию, с каким встретили меня новые товарищи. Выяснилось, что кое-кто из них слышал меня на экзамене и я произвел на них не такое уж плохое впечатление, как мне казалось. И вот я уже целиком погру-

зился в шумные будни консерваторской жизни, наполненной звуками фортепианных пассажей и колоратурных трелей, горячими спорами вокруг различных методологических проблем и обменом художественными впечатлениями. Помню, какое волнение охватило меня, когда я впервые перешагнул порог класса Назария Григорьевича Райского. Райский встретил меня радушно и сразу же познакомил со своими учениками. Среди них были Владимир Сливинский, Сергей Красовский и Дмитрий Головин, ставшие через несколько лет солистами Большого театра. Затем Назарий Григорьевич предложил мне спеть каватину князя и тут же указал на ряд ошибок в звуковедении. Мое исполнение было им названо дилетантским; оказывается, я неверно пользовался певческим дыханием, забывал об опоре и прочих необходимых вещах. Из всего этого я понял одно: петь, как я пел, никуда не годится.

Так, первый урок принес мне горькое разочарование: я считал, что учиться пению — просто и приятно, а это оказалось столь мудреным, что и осилить-то почти невозможно. Так думал я, растерявшись перед эрудицией моего профессора, забывшего на момент, что перед ним простой деревенский парень, еще мало знающий об опоре, диафрагме и звуковедении... Но я не хотел сдаваться. К тому же другие музыкальные дисциплины — фортепьяно, сольфеджио, теория музыки — не оказались для меня трудными.

Кто-то писал, что я, поступая в консерваторию, пел только по слуху. Это неверно. Еще у Квашниных я научился читать ноты и мог свободно сыграть на рояле свою вокальную строчку. Сольфеджио проходил у профессора Чеснокова. Александр Васильевич Александров, впоследствии создатель знаменитого Краснознаменного ансамбля песни и пляски, у которого я изучал гармонию, и вовсе ставил мне зачеты без экзамена, так как по занятиям в классе знал мою старательность. Проходил я и общеобразовательные предметы, которые читались для тех, кто не имел законченного среднего образования.

Время было трудное. Еще шла гражданская война. А в консерватории уже много было рабоче-крестьянской молодежи, которая не только бесплатно обучалась, но еще и получала стипендии. С первых же дней нам стали выдавать вместо хлеба пшеничную муку. Три раза в день я взбалтывал на соде жидкое тесто и пек в коммунальной кухне на керосинке пухлые блины к общему восхищению соседок — четырех одиноких женщин-педагогов, которые научили меня этой несложной кулинарии. Блины, скудно смазанные растительным маслом, долгое время составляли

мое «меню» на завтрак, обед и ужин. Верхней одеждой мне служила шинель, в которой я уехал из кавалерийской школы. И все же, несмотря на лишения, я всегда был бодр, весел и здоров. Я был так влюблен в свою будущую профессию певца, которая казалась мне лучшей на свете, что обычно по утрам, направляясь в консерваторию, не шел, а летел и, глядя на встречных людей, думал со снисходительной жалостью: «И куда это вы спешите?! В скучное учреждение. А знаете ли вы, куда я спешу,— я бегу учиться петь!»

Но долго, почти два года, камнем преткновения для меня было то, что всегда занимало главное место в моей жизни,— пение: я никак не мог понять, как надо петь правильно! То упускал дыхание и напрягал мышцы горла, то мне начинал мешать язык, и чем больше я о нем думал, тем труднее было справляться с ним. Казалось, вот нашел что-то, и снова не то...

В наше время студенты-вокалисты собирались в свободных классах, демонстрировали друг другу свои достижения и делились «творческим опытом». Должен признаться, что на подобных соревнованиях я выглядел довольно «бледно», но все же не упускал случая что-нибудь спеть — каватину князя или романс Надира. При этом я старался как можно лучше забыть то, чему меня учили в классе, и вспомнить, как же я пел раньше... Если принять во внимание, что на таких «обменах» все давали друг другу методические советы, критиковали студентов других профессоров и восхваляли своих педагогов, подкрепляя это перечнем их учеников, ставших известными певцами, то можно представить, какую сумятицу все это вносило в мою бедную голову, и без того терзаемую сомнениями! Не случайно в вокальных классах происходила постоянная перебежка от одного профессора к другому.

Но как часто виним мы своих учителей, на деле оказываясь виноватыми сами. Ведь чаще всего именно слабость общего и музыкального развития ученика-вокалиста мешает ему быстро понять указания педагога, практически освоить теорию певческого процесса. В те годы, когда я учился, на вокальный факультет, да и на многие другие, принимали людей не только без специальной подготовки, но даже и без среднего образования. В свое время это было закономерно: как иначе можно было изменить социальный состав учащейся молодежи, открыть детям рабочих и крестьян путь к искусству?

В этом смысле моя судьба типична, сколько училось таких, как я! Конечно, издержки были большие, немало оказалось и неудачников. И все же по-настоящему способные люди преодолевали все

трудности на пути к искусству. Напомню судьбу хотя бы таких певцов, как Никандр Сергеевич Ханаев или Иван Семенович Козловский, пришедших в консерваторию тоже из военной самодеятельности. И если сейчас для поступления в консерваторию требуется законченное общее образование в размере десятилетки, то в отношении музыкальной подготовки все еще делаются очень большие скидки. Это, конечно, по-прежнему создает большие трудности, по-прежнему предопределяет изрядный отсев. И все же осудить эту систему пока было бы неверно. Ведь настоящий певческий голос — дар природы, и встречается он часто среди жителей сельских местностей. Музыкальные же училища и школы, многочисленные в городах, еще очень редки в колхозах и совхозах и почти совсем их нет на целинных землях. А именно там, куда стекается много молодежи со всех концов нашей страны, необходимо было бы в первую очередь создать очаги музыкального воспитания. Это не только поможет «улавливать» и шлифовать самородные таланты, но и далеко двинет вперед дело коммунистического воспитания.

Музыка облагораживает душу и чувства человека, заполняет его досуг, расширяет культурный кругозор. Правда, большая роль в этом предназначена самодеятельности. Она, бесспорно, помогает выявлять таланты, но как еще мало хороших руководителей-музыкантов можно найти в средней школе, в ФЗО, в рабочей, военной и сельской самодеятельности. Это очень мешает воспитанию музыкально одаренных людей и часто только портит их вкус и голоса. Самое плохое, когда малограмотный руководитель берется за постановку голоса и разучивание сольного репертуара. Нередко это грозит полной катастрофой для начинающего певца — впоследствии даже самому искусному педагогу бывает невозможно преодолеть плохие навыки. Но еще труднее певцу, начавшему поздно свое профессиональное образование, стать настоящим музыкантом. Конечно, мы знаем исключения. Правда, в основном они распространяются только на гениальные таланты, каким, например, был Шаляпин. Но нельзя забывать и того, что Шаляпин с детства пел в церковном хоре.

Хоровое искусство, издревле славившееся в России, дало много выдающихся певцов и певиц. И сейчас хорошо было бы создать широкую сеть местных филиалов хорового общества, которые продолжили бы национальные традиции многоголосного пения. Почему бы им не заняться и подготовкой квалифицированных руководителей-хоровиков, и организацией самодеятельных хоров, и подбором соответствующего классического, советского и народно-

песенного репертуара. Как не позавидовать блестяще поставленной хоровой самодеятельности в прибалтийских республиках, особенно в Эстонии, где многотысячные сводные хоры свободно поют труднейшие полифонические произведения. У нас же в самодеятельности главным образом культивируются народные хоры, а ведь какие шедевры хоровой музыки созданы русскими, в том числе и современными композиторами, и какие бессмертные сокровища имеются в западноевропейской классике! Но все это еще не стало подлинным достоянием народа. Мое глубокое убеждение, что путь к массовому музыкальному воспитанию лежит через коллективное музицирование — хоровое или оркестровое, но, конечно, хоровое в первую очередь: оно не требует ни дорогого инструмента, ни длительной специальной подготовки.

Итак — первая беда новичков, вступающих на тернистый путь вокального искусства, их слабое музыкальное развитие. В этом я убедился на собственном опыте, а ведь мне еще повезло: в ранней юности я встретил на своем пути таких людей, как Квашнины, да и в Твери общался с музыкантами. Были у меня и способности — слух, память, сообразительность. И все же я долго не понимал моего педагога, не мог практически освоить тот метод звукоизвлечения, который он мне предлагал. А Назарий Григорьевич был высокообразованным музыкантом и превосходным певцом (в свое время он пел в частной опере С. И. Зимина партии лирико-драматического тенора). Я не раз его слышал в камерных концертах. Назарий Григорьевич любил петь арии Баха с органом в Большом зале консерватории, тонко интерпретировал романсы Метнера, Танеева, Рахманинова, Римского-Корсакова, Шумана, Вольфа. Не обладая особой красотой голоса, он славился огромной художественной культурой, глубоким ощущением стиля исполняемой музыки, великолепной фразировкой, на каком бы языке он ни пел (всех авторов он исполнял в оригинале). Большой друг Танеева, Райский слыл редким знатоком вокальной литературы, как никто другой, умел подбирать для учеников интересный, незапетый репертуар. Это, в конце концов, ощутил на себе и я. Наблюдая занятия Райского с другими учениками, слушая его замечания по поводу фразировки, декламации, ощущения слова, его объяснения замысла того или другого произведения, я, и сам того не замечая, постепенно рос в музыкальном отношении, накапливал знания, развивал вкус. В одно прекрасное время из студентов «второго плана» я вдруг стал вокалистом «с перспективой».

На первом году обучения я пел в классе почти одни только упражнения и вокализы. Лишь к концу первого года Назарий

Григорьевич дал мне романс Римского-Корсакова «О если б ты могла» (слова Ал. Толстого) и песнь Баяна «Есть пустынный край». На зачете пел романс Римского-Корсакова, тоже на слова Ал. Толстого, «Горними тихо летела душа небесами», а на зачете второго курса — арию Тамино из «Волшебной флейты» Моцарта... Оба романса Римского-Корсакова я спел (будучи на втором курсе) в открытом студенческом концерте в Малом зале консерватории. Это был мой первый московский успех. Слушатели хорошо приняли меня, и я тогда поверил, что стану певцом.

Могу ли я сказать, что этим был обязан только своим классным занятиям? Нет, конечно. Моим вторым «вузом» стали Большой и Малый залы консерватории и Большой театр с блестящей плеядой его мастеров.

В консерватории в ту пору концерты проходили совсем не так часто, как теперь. Я старался ничего не пропускать, как бы желая наверстать все упущенное в прошлые годы. И, конечно, самым сильным впечатлением, свежо сохранившимся в памяти и по сей день, осталась встреча с Шаляпиным.

Это была единственная артистическая фамилия, которую я знал с детства. Даже до нашего деревенского захолустья дошла слава великого певца: нередко в народе шутили над особенно рьяным песенником: «Ишь, Шаляпин объявился». Чем больше я подрастал и сближался с искусством, тем больше узнавал о Шаляпине, тем страстнее хотелось его услышать.

Весной 1922 года перед своим последним отъездом за границу Шаляпин давал в Москве четыре концерта. Это было в конце моего первого учебного года. Ажиотаж вокруг шаляпинских выступлений развернулся невероятный. В Большом зале была наша студенческая ложа, билеты в которую решили разыграть между вокалистами, желающими попасть на шаляпинский концерт. Надо ли говорить, что желающими оказались все! Один билет вытянул я! Но к тому времени я уже наловчился проходить «зайцем», а здесь, конечно, меня не остановили никакие билетерские заслоны. Я проник на все четыре концерта, и каждая деталь этих вечеров запала мне в память. Как известно, самые большие критики певцов — это студенты-вокалисты. И я от них мало чем отличался — это быстрее всего прививается в консерватории. Но по отношению к Шаляпину даже у нашего брата не нашлось ни одного скептического слова.

И вот первый концерт. Когда ведущий торжественно объявил: «Федор Иванович Шаляпин»,— зал разразился неистовыми аплодисментами. Переждав, ведущий сказал: «Федор Иванович просит

передать, чтобы не было никаких заказов, выкриков с мест, иначе он не будет петь».

В зале поднялся было ропот, но быстро стих. Стояла напряженная тишина, а Шаляпин не появлялся. Время тянулось угрожающе медленно. Не помню, аплодировал я или нет, когда Шаляпин вышел, но хорошо помню, что смотрел на него во все глаза, стараясь запомнить светлую шевелюру, обаятельную улыбку, блестевшие вдохновением глаза, всю его богатырскую фигуру. В своих скупых движениях он был на редкость пластичен, даже изящен. Каждый его жест врезался в память. Мне запомнилось даже, как отражались веселые зайчики на его лакированных туфлях.

Зал гремел от оваций; сжав обе руки и протянув их к зрителям, Шаляпин приветствовал публику. Когда в зале воцарилась немая, наполненная ожиданием чуда тишина, Шаляпин с изящной небрежностью вскинул к глазам лорнет, взглянул в ноты, которые держал в левой руке, и произнес:

— Романс Чайковского «Ни слова, о друг мой».

Я даже вздрогнул от неожиданности: это самое «Ни слова, о друг мой» я слышал бесконечное количество раз на протяжении года в исполнении студентов, особенно студенток консерватории, певших его прескверно. Романс этот так мне надоел, что я рассердился и чуть не вслух сказал: «Нашел, с чего начинать, а еще Шаляпин!»

Но уже вступление, сыгранное Кенеманом, заставило меня прислушаться, когда же запел Шаляпин, я не узнал музыки, вернее, наоборот, впервые услышал ее. Он пел, а я вдруг почувствовал, что у меня зашевелились волосы и по телу побежали мурашки... Когда же Шаляпин дошел до фразы: «Что были дни ясного счастья, что этого счастья не стало»,— из моих глаз вдруг выкатились две таких огромных слезы, что я услышал, как они шлепнулись на лацкан куртки. Этого мне никогда не забыть. Засмущавшись, я закрыл лицо, стараясь скрыть волнение. Словно зачарованный я просидел в ложе до самого конца, и не раз слезы застилали глаза... Я был потрясен. Никогда раньше я не представлял себе, что можно т а к петь, т а к о е сотворить со зрительным залом. Шаляпин пел много: романсы Римского-Корсакова, «Двойник» Шуберта, народные песни, из которых особенно заворожила печально протяжная, как русские реки, «Прощай, радость» (он пел ее в обработке М. Слонова). Видимо, и Шаляпин очень любил эту песню, так как спел ее на всех четырех концертах, как и «Двойника»; но в целом программы были весьма разнообразны.

Никогда не забудется его исполнение «Сомнения» Глинки не только по изумительному богатству тембровых красок, драматизму слова — я забыл, что передо мной певец, я видел только безмерно страдающего человека, его душевную борьбу...

Вспоминается такой инцидент на одном из концертов. Шаляпин (не помню точно, что именно он пел) где-то на середине романса, видимо, забыл слова; ноты были в руках — он взял лорнет, взглянул, но, очевидно, по ошибке перевернул не ту страницу... Тогда он остановил пианиста, положив руку на его плечо, скомкав ноты, швырнул их под рояль и долго пристально смотрел в зрительный зал: там стояла гробовая тишина, все замерли, никому и в голову не пришло как-то выразить свое недоумение. Еще один миг задержав свой пристальный взгляд на публике, Шаляпин объявил «Сомнение» Глинки и спел его гениально!

К концу концерта кто-то из слушателей амфитеатра, запамятовав о предупреждении ведущего, выкрикнул: «Блоху!» Шаляпин медленно, с каким-то неподражаемым величием перевел свой взгляд на верхнюю ложу, рядом с портретом Глинки, и долго смотрел туда — пауза была так напряженна, что публика замерла в ожидании скандала. И вдруг артист стал улыбаться все шире и шире. Зал всплеснулся от аплодисментов. И тогда Шаляпин сказал очень коротко:

— Ну так, «Блоха».

После этого номера уже со всех сторон посыпались заказы, которые Шаляпин охотно выполнял.

Так прощался Шаляпин — еще не зная, что навсегда,— с выпестовавшей его Москвой, с московской публикой, первой признавшей его гений. Он уехал из России, долгое время мечтая вернуться, но так и провел весь остаток жизни, целых шестнадцать лет, скитаясь вокруг земного шара и втайне тоскуя по русской земле, русскому театру и русской публике...

Трудно сейчас сформулировать все, что дали мне эти шаляпинские концерты. Да нужно ли? Я еще был слишком юн. И все-таки мне кажется, что после этих концертов я стал немного другим. Именно тогда я понял, что одну и ту же вещь можно спеть по-разному, что даже в средней по качеству музыке (как романс Ю. Малашкина «О если б мог выразить в звуке» или Г. Лишина «Она хохотала») можно открыть никем не веданные глубины.

Но особенно потряс меня Шаляпин своими русскими песнями. В те годы, да и значительно позже, народные песни на эстраде чаще всего исполнялись на манер «цыганских», с подъездами, с

надрывом, разухабисто, вульгарно. Меня это всякий раз коробило. Казалось, что внешние эффекты, преувеличенность эмоций оскверняли песню, и мне потом трудно было заставить себя прикоснуться к ней вновь. В народе ведь живет целомудренное отношение к песне, такое примерно, как у любителей классики к музыке Баха или Моцарта. И вот впервые у Шаляпина я услышал эту благородную и строгую простоту, эту подлинную **народность** песни. Он не позволял себе никаких ритмических нарушений, никаких не свойственных песне эффектов. Казалось бы, ничего не меняя в ритме и мелодии, он умел вскрыть в песне всю глубину чувства, острый драматизм породившего ее переживания. Только в последних зарубежных записях Шаляпин стал отходить от благородной простоты народной песни и пользоваться мелодраматическими эффектами.

И все же мы должны благоговейно хранить благодарность великому певцу, раскрывшему красоту русского искусства. Гений неповторим, но он открывает новые широкие дороги последующим поколениям. Это и сделал Шаляпин. Я не берусь вдаваться в какие-либо теоретические обобщения — это дело исследователей. Ясно одно — после Шаляпина уже нельзя было петь так, как пели до него. И дело не в подражании, которое, к сожалению, встречается и до сей поры, а в том, что великий певец открыл новые возможности выразительно спетого слова и могущественные силы, таящиеся в романсе, в песне, в оперном образе, показал всему миру величие русской музыки.

Что касается подражания, то я испытал на себе всю его бесплодность. Конечно, я подражал не Шаляпину. В те годы идеалом, заполнившим все мои помыслы, стал для меня Леонид Витальевич Собинов. Как только открылся сезон в Большом театре — первый для меня сезон,— я ринулся на «Евгения Онегина». Зажатый на галерке в толпе поклонников и поклонниц Собинова, я жадно следил за его Ленским, стараясь не упустить ни одного движения, запомнить каждую интонацию, каждую ноту. Редкая, я бы сказал, естественная простота и в то же время артистичность собиновского облика, ровный, прозрачной чистоты голос светлого, задушевного тембра поразили меня. Конечно, я стал ему подражать. Получалось это совсем неплохо.

После каждого посещения оперы я обычно показывал своим товарищам, как поет Собинов, стараясь точно копировать его тембр, голосовые краски, произношение слов, даже его манеру звукоизвлечения. Видимо, в чем-то это мне даже помогло — например, найти верное ощущение дыхания,— когда я копировал

Собинова, я дышал лучше, чем обычно. Товарищи были в восторге от моих «способностей». Но увлечение это на третьем курсе приняло уже угрожающие формы. Правда, я был не так прост, чтобы демонстрировать Райскому свое умение петь «по-собиновски». Но за пределами класса я уже не пел иначе. Так я решил исполнить и на ученическом концерте ариозо Ленского и романс Вертера.

У Леонида Витальевича была очень своеобразная, одному ему присущая манера образования звука; иногда он не сразу его ставил на опору, а словно бы постепенно разворачивал на дыхании. И это придавало особое очарование его пению. Но его, а не моему! Однако я не думал об этом, когда стоял на эстраде и смотрел в зал, который должен был повергнуть в изумление «собиновским» тембром. И действительно, внешний успех был огромный. Окрыленный им, я мчался вниз по лестнице в зал, чтобы услышать слова поощрения от своих товарищей. На счастье, первым, кого я встретил, был Виктор Иванович Садовников, превосходный, всеми уважаемый музыкант, певец и дирижер, который вел у нас класс ансамбля. Он отвел меня в угол, и я приготовился слушать дифирамбы...

— На лице у вас написано, что вы очень довольны собой и своим успехом. Но я обязан вас предупредить, что цена этому успеху — копейка. То, что вы сделали,— фальшивка, шарж на Собинова. Взяли вы от него только недостатки, да еще в утрированном виде. Между тем у вас есть свое хорошее и вы это должны развивать, чтобы всегда быть самим собой. Запомните, только на этом пути вас может ждать успех.

Виктор Иванович долго и дружески внушал мне мысль, что копировать никогда никого не надо.

— У великих художников надо учиться,— говорил он,— но учиться — не значит подражать.

Я упал с небес на землю, мне расхотелось появляться в зале. Медленно шел я домой, размышляя над тем, что произошло.

Я до сих пор храню благодарность В. И. Садовникову за горькую правду, за то, что своей откровенной, резкой критикой он спас меня от заблуждений. Больше я уже не подражал Собинову, хотя никогда не переставал восхищаться его искусством. А ведь до сих пор встречаются примеры, когда способные певцы вдруг ударяются в подражание то Шаляпину, то другим известным артистам, и в результате теряют свои самобытные черты. В искусстве исполнителя, актера, певца, где самое главное — момент вдохновения, переживания, искреннего чувства, которое должно

оживить образ и заразить его эмоциями зрителя, в этом искусстве — подражание невозможно. Ведь ни один момент в жизни не может повториться. В этом закон диалектики. Так же неповторимо и искусство, когда оно действительно отражает жизнь. Подлинный артист, выходя на сцену и исполняя в сотый раз одну и ту же арию или сцену, всегда выражает в них те чувства, которые у него возникли с е г о д н я, в данную минуту, а не вчера или неделю назад. Культура, интеллект, знания, опыт могут лишь помочь ему легче и скорее войти в «предлагаемые обстоятельства», в которых рождается чувство, но повторить его нельзя, не пережив заново в своей душе страдания или радости героя. Все это я узнал, конечно, значительно позже.

Разговор с В. И. Садовниковым начал новую страницу в моем профессиональном развитии. Я уже не старался копировать Собинова, зато с бо́льшим доверием стал относиться к занятиям с Райским, открыв для себя новый источник увлечения — работу над музыкальной выразительностью исполнения. В этом Назарий Григорьевич был большой мастер и не жалел для нас времени: он строго следил за фразировкой, терпеливо вырабатывал piano, филировку и другие исполнительские нюансы. Он очень любил давать трудный репертуар, на котором могло расти наше мастерство, художественное чувство. Много внимания уделял педагог тому, чтобы разбудить в нас вкус к культуре ансамбля. В классе мы всегда пели дуэты, трио, квартеты. Однако он часто переоценивал наши возможности.

Стремясь разбудить в нас художественное начало, Райский значительно меньше внимания уделял постановке голоса, вокальной технике. В результате мы все довольно быстро стали чувствовать себя «художниками» и мечтать о сцене, не замечая, что в вокально-техническом отношении оставались сырыми. И вот слова Садовникова заставили меня словно бы посмотреть на себя со стороны и понять, что мои музыкальные навыки развиваются в отрыве от технических возможностей. Голос у меня почти совсем не рос ни в диапазоне, ни в силе. Райский прямо считал, что таковы мои данные, и говорил, что в опере для меня найдется немного партий, в основном второго плана. В «Риголетто» он обещал мне только Борсу, когда я мечтал о герцоге, в «Дубровском» — Гришу, а я только что упивался Собиновым в заглавной партии... «Ну тогда,— сказал я себе,— лучше уехать обратно в деревню, не для того я стремился в Москву».

Чувство внутреннего протеста переросло в сознание необходимости искать выход. Я вспомнил Н. Ханаева. Он занимался у

Л. Звягиной и очень был доволен работой своего педагога над вокальной техникой, звуком. Весь ее класс технически был сильно подвинут (у нее учился тогда В. Прокошев, сопрано Н. Панкратова, колоратурное сопрано З. Дурнева, Ф. Архипова). А мне не хватало именно этого. В классе Райского я научился понимать музыку, горел стремлением передать слушателям все, что чувствовал, но голос не повиновался моим желаниям. И я решил перейти к Звягиной. Но сделать это оказалось очень не просто. Я глубоко уважал Райского, он к тому же относился ко мне так ласково и дружелюбно, что слова застревали у меня в горле. Наконец, однажды встретившись с Райским в коридоре, я, не дав себе опомниться, выпалил о своем решении уйти из его класса.

— Ну что ж,— сказал он сухо,— я никого у себя насильно не задерживаю.

Сразу же после летних каникул я начал заниматься у Звягиной. На вокализах и упражнениях она довольно быстро освободила меня от мышечного напряжения, голос стал развиваться по диапазону, приобретать звучность. Трудных вещей она мне не давала, избегала высокой тесситуры (не выше соль второй октавы), сглаживала ноты переходного регистра. На зимних зачетах я пел, кажется, песню певца из «Рафаэля» Аренского и романс Глинки «К Молли». Но зато на весенних экзаменах при переходе на четвертый курс я свободно спел каватину Владимира Игоревича, за что заслужил одобрение комиссии.

Но вот что интересно: как только я почувствовал себя технически свободнее, мне стало словно нечего делать в классе Звягиной. Настоящей, творческой дисциплины у нее не было, но что, по-моему, еще важнее, не было внимания к выразительной стороне исполнения, к подбору репертуара. Зараженный в классе Райского художественными стремлениями, я стал скучать. После экзамена, на котором я пел каватину Владимира Игоревича, Райский сам подошел ко мне и очень похвалил. И тут я осмелел настолько, что попросился к нему обратно.

— А я тебя с удовольствием возьму,— сказал Назарий Григорьевич.

На четвертом курсе я стал работать в оперном классе над партией Водемона («Иоланта» шла целиком в сопровождении рояля).

Заглавную партию пели Кравец и Аносова, Роберта — Ю. Юровецкий и Г. Воробьев. Дирижером оперного класса был И. Соколов, режиссером — Н. Званцев (муж известной певицы Петровой-Званцевой).

В начале 1925 года, не бросая консерватории, я поступил в студию Станиславского. К работе над Водемоном, которого я довольно удачно спел весной, прибавилась работа над партиями Ленского и Лыкова в студии. Это увеличило вокальную нагрузку. Мне стало очень трудно. Все более сознавал я несовершенство своей вокальной техники и снова впал в смятение.

В этот момент я встретил Надежду Григорьевну Кардян. Воспитанница Петербургской консерватории, превосходная певица и тонкий музыкант, она не пошла на сцену из-за непреоборимого страха перед рампой и посвятила себя педагогике. В тот период ей было немногим более тридцати лет.

Когда я впервые пришел к ней, Кардян сказала, что давно следит за мной и считает, что я нахожусь не совсем на правильном пути. Необходимо выработать кантилену, правильное звуковедение. Занимаясь с Кардян, я стал делать такие большие успехи, что через три месяца она предложила мне спеть каватину Фауста. Я ахнул, но она настояла, и я действительно легко спел каватину, свободно взяв до третьей октавы. От счастья я не шел, а несся домой, мне не терпелось насладиться своим *до*. Наслаждался им, пока не охрип: мне пришлось молчать недели две. Но это меня не особенно волновало: ведь я приобрел верхнее *до*. Я стал быстро двигаться вперед, осваивая все более трудные фрагменты из таких партий, как Джеральд («Лакме»), герцог («Риголетто») и др.

Вспоминая здесь тех, кто помог мне на трудном пути восхождения к оперной сцене, я должен рассказать о семье И. Н. Соколова, сыгравшей большую роль в моей жизни. Иван Николаевич Соколов, прекрасный музыкант, ученик С. И. Танеева, был моим педагогом по фортепиано и руководил оперным классом на старшем курсе, до которого я еще не дорос. Как-то на одном из уроков по фортепиано Иван Николаевич сказал мне:

— А я слышал, что вы хорошо поете.

Я смутился... Тогда он предложил что-нибудь спеть. Я охотно исполнил его просьбу. Иван Николаевич ничего особенно приятного не сказал, но пригласил меня к себе домой в ближайшую среду. По этим дням у Соколовых собирались музыканты. На моей первой среде у Соколовых я познакомился с Генрихом Густавовичем Нейгаузом, который в тот вечер был в ударе и очень много играл. Я тоже пел много — и то, что проходил с Райским, и свой старый репертуар. Видимо, я произвел впечатление человека, которому следует помочь.

Особенно горячее участие приняла во мне жена И. Н. Соколова — Анна Петровна Киселевская. Она была превосходной пе-

вицей, училась вместе с А. В. Неждановой у Мазетти, пела в Большом театре (Татьяну, Марию в «Мазепе», Шарлотту). Потом выступала на Украине — в Киеве и Одессе. В то время когда я познакомился с Соколовыми, Анна Петровна уже оставила сцену и посвятила себя семье, но часто пела дома, покоряя своим мастерством и увлеченностью. Она давала мне много практических советов, а Иван Николаевич взялся проходить со мной репертуар. Для начала он предложил мне романсы Рахманинова: «Вчера мы встретились», «Оне отвечали», «В молчаньи ночи тайной». Мы работали над фразировкой, уделяли особое внимание выразительности слова, точности интонации.

Примерно к этому времени относятся мои первые концертные выступления. Их было немного. Тогда студенты участвовали лишь в консерваторских вечерах или шефских концертах. Но кое-кто посмелее решался на самостоятельную организацию концерта, что вообще было не так уж затруднительно, если удавалось получить помещение.

Мысль об этом предприятии родилась у меня зимой, и не столько от смелости, сколько от необходимости. В 1924 году я побывал во время каникул в деревне. Мать все еще жила в старой крохотной избенке, которую построил отец. Изба была так низка, что девятилетним мальчонкой я свободно закидывал на ее крышу удочки, а идя на рыбную ловлю легко снимал их оттуда. Теперь она быстро приходила в ветхость — а кругом было много леса, да еще при корчевании на долю матери пришлось порядочное количество бревен. Раздобыть бы мне «капитал» в сто пятьдесят — двести рублей, и была бы новая изба. И вот тут-то меня и осенило: «А не дать ли мне концерт?»

Репертуар у меня уже кое-какой сложился — к русским песням и оперным ариям прибавились романсы Чайковского, Рахманинова, Кюи. Один товарищ помог почти бесплатно получить зал нынешнего ГИТИСа — директором тогда был Марк Мейчик, который помнил меня еще по вступительному экзамену в филармонии. Товарищи помогли и распродать билеты. Я выбрал себе партнершу по концерту — А. М. Тимошаеву, а придя вечером, увидел за кулисами еще одну красивую девушку, которая оказалась балериной. Это была молодая Елена Ильющенко, уже танцевавшая в Большом театре. Партию фортепиано исполнял тогда совсем юный ученик К. Н. Игумнова — Лев Любимов, мой большой друг, ныне дирижер, народный артист РСФСР.

Успех моего предприятия оказался так велик, что я воспрянул духом. На сто семьдесят пять рублей, доставшихся мне с концер-

та, мы построили новую избу в три окна — на земле, которую получили после революции. В этой избе мать прожила с моим младшим братом вплоть до 1932 года.

Я был счастлив и горд, что сумел утвердить в глазах своих односельчан достоинство артиста — дескать, и сам не пропал, да вот еще и деньги такие смог заработать своим трудом. Этот факт необычайно поднял мой авторитет среди деревенских товарищей.

Следующий концерт мой состоялся в 1924 году в помещении на улице Герцена, неподалеку от Никитских ворот. Здесь уже руководили не материальные интересы: кричала душа — петь хотелось! Вот И. Н. Соколов и предложил мне подготовить и провести со мной концерт. Программа во многом повторяла первую, но были и новые вещи. Помню, особый успех имела миниатюра Кюи «Ты и вы», которая действительно мне удалась так, что публика заставила бисировать. Иван Николаевич в восторге говорил: «Вот видишь, Сережа, что значит настоящая работа!»

Скоро я стал завсегдатаем дома Соколовых, а затем, как-то заночевав у них, и вовсе остался жить, получив радушное приглашение их сына Николая, тогда студента медицинского института, поселиться с ним в комнате. У Соколовых была дочь Наташа, тоже готовившая себя к певческой карьере. Занималась она в музыкальном училище у педагога Озерской и так успешно, что в 1927 году уже была приглашена в свердловскую оперу на лирический репертуар. Я жил в их семье как родной и навсегда сохранил в своем сердце глубокую благодарность этим замечательным русским людям с их сердечной добротой, неисчерпаемой душевной щедростью и радушием. На какое-то время они заменили мне родную семью и много сделали для воспитания моей души и любви к искусству.

Оглядываясь назад, вспоминая свою юность, я сейчас особенно остро понимаю, как много дали мне люди, дали совершенно бескорыстно, подчиняясь лишь простому человеческому побуждению подарить свою ласку, сердечное тепло. И пусть иных уже нет, как нет Назария Григорьевича Райского, Ивана Николаевича и Анны Петровны Соколовых, Надежды Григорьевны Кардян, они всегда будут жить в моей памяти.

В СТУДИИ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

Был 1924 год. Тот, кто помнит это время или знакомился с ним по газетам и журналам, знает, что искусство, театр жили крайне интенсивной, напряженной жизнью. Сколько было бурных споров, сколько было пролито чернил и истрачено типографской краски на дискуссии вокруг мейерхольдовских постановок или деятельности Пролеткульта, сколько было поисков, плодотворных, давших эффект в будущем или бесследно исчезнувших... Как грибы рождались театральные студии, школы, многие из них тут же распадались, сливались, трансформировались.

Я читал где-то, что лишь в период с 1917 по 1925 год в Москве возникло около ста театров! Самые сильные, жизнеспособные выжили, они выросли в самобытные, яркие творческие организмы, «зарядив» искусство на много лет вперед неиссякаемыми художественными импульсами. Это было время, когда в Москве складывались Вторая и Третья студии Художественного театра (последняя вскоре стала Театром имени Вахтангова), Театр Революции. В нашем искусстве эта эпоха ознаменовалась рождением Музыкальной студии Художественного театра, которую возглавил Вл. И. Немирович-Данченко, и Оперной студии К. С. Станиславского, начавшей свою деятельность еще в стенах Большого театра в 1918 году.

Не случайно два гениальных режиссера-новатора, открывших новую эпоху в жизни русского театра и оказавших огромное, еще до конца не познанное воздействие на развитие мирового театрального искусства, почти одновременно обратились к музыкальной сцене. Возможно, они пытались найти здесь что-то новое, о чем пишет и сам Станиславский, могущее обогатить искусство МХАТ, переживавшего тогда трудное время. Не берусь судить — я не историк театра.

Но что Станиславский и Немирович-Данченко были нужны музыкальному театру как воздух, как жизнь, об этом я могу сказать с полной убежденностью. Конечно, в те годы я в этом разби-

рался еще слабо. Но, с юности мечтая об оперном театре, я не мог не принимать к сердцу все, чем жила опера в это бурное время.

Как мы знаем, еще за много лет до революции идеи художественного новаторства, поиски сценической правды родились на русской оперной сцене — сперва на частной, возглавляемой Мамонтовым, Шаляпиным, Рахманиновым и блестящей плеядой русских живописцев, а затем и на императорской. Однако иной раз фетишизация сценической правды приводила к натурализму, губительному для всякого искусства, а тем более — оперного (что сказалось, например, на Театре музыкальной драмы, родившемся в Петербурге в 1912 году и возглавленном М. Бихтером и И. Лапицким). На императорской же сцене неизменно одерживали верх другие тенденции — стародавние традиции барской культуры, безвкусной пышности и вампуки. Но время неумолимо делает свое. После Шаляпина, наглядно доказавшего возможность глубокой реалистической трактовки оперных образов, после Собинова, вдохновленного идеями Художественного театра, передовые, смелые артисты Большого театра уже не могли и не хотели мириться со сценической рутиной. И первой ласточкой творческой весны в нашем искусстве явился приход в стены Большого театра Станиславского. С группой энтузиастов он начал великое и благородное дело воспитания нового артиста советской оперной сцены.

В то время когда я узнал о существовании студии Станиславского, она уже «переселилась» к нему домой, в Леонтьевский переулок, хотя еще оставалась крепко связанной с Большим театром.

В консерватории, в семье Соколовых много и настойчиво говорилось о Станиславском, восставшем против оперной вампуки, о художественной культуре оперного артиста, который должен не только хорошо петь, но и создавать правдивый сценический образ. Еще больше я загорелся этими идеями, встретившись с некоторыми молодыми певцами из студии Станиславского.

Первым был тенор Сергей Смирнов. Я познакомился с ним у Кардян. И, заинтересовавшись, как-то зашел в студию послушать участников вступительного конкурса. Встретил Смирнова и разговорился с ним. К нам подошел стройный молодой человек с темнорусой шевелюрой.

— Печковский,— представил его Смирнов.— А это Лемешев, тоже тенор и мой тезка.

Облик моего нового знакомого сразу привлек внимание. В нем было что-то удивительно артистичное, располагающее, притягивающее к себе. Его слова, обращенные ко мне: — Если у вас есть

голос, то надо поступать только к нам, ни в какой другой театр! — были произнесены так, что заставили еще пристальнее вглядеться в него,— есть, значит, у него право так говорить! Да, он уже пел в студии Ленского, Вертера и был очень увлечен занятиями с Константином Сергеевичем. Многие мои товарищи по консерватории украдкой от своих педагогов уже бегали по различным прослушиваниям и конкурсам, стремясь перейти на оперную сцену. Некоторым из них это удалось — так, например, поступили Сливинский и Головин. Стал мечтать о театре и я, понимая, что в вокальном отношении в консерватории получу уже мало. Хотя, конечно, сознавал, что не готов к профессиональной работе на сцене. Единственной моей оперной партией был Водемон, которого, кстати, я уже больше никогда не пел.

И вот энтузиазм Печковского привел меня на экзамены в студию Станиславского. Меня прослушала комиссия, в которую входили известные певцы Большого театра: А. В. Богданович и Е. И. Збруева, работавшие в студии педагогами, режиссеры В. С. Алексеев и З. С. Соколова. С последней я стал заниматься системой Станиславского, а с В. С. Алексеевым музыкальной ритмикой. Вокальным моим педагогом оставалась Кардян, которая преподавала в студии. Однако на первых порах я и в мыслях не имел расставаться с консерваторией. Только потом, увлекшись работой, я покинул свою alma mater, так и не сдав заключительных экзаменов. Переступить рубикон меня заставила встреча с Константином Сергеевичем.

Вернувшись из Америки, где он возглавлял гастроли Художественного театра, Станиславский захотел познакомиться с новым пополнением его студии. Мы заволновались, понимая, какое это событие в нашей жизни.

Как сейчас помню, в зале с колоннами на Леонтьевском царила торжественная тишина. Мы же собрались в соседней комнате, откуда выходили прямо к роялю. Наступила и моя очередь... Я вышел, поклонился и прямо перед собой увидел белую голову Станиславского, смотревшего на меня своим строгим, проницательным и вместе с тем доброжелательным, подбадривающим взглядом. Я прислонился к белой мраморной колонне и приготовился петь романс Вертера, который прошел еще с Райским. Пока пианист играл вступление, я чувствовал только оглушительные удары сердца, и мне казалось, что все окружающие тоже слышат этот ужасный стук. Но спел, видимо, удачно. Мне сказали «спасибо» — не помню, кто, возможно, сам Константин Сергеевич.

На следующий день состоялась его первая беседа с новичками. Присутствовала вся студия. Станиславский много говорил о сценическом искусстве, в том числе об оперном. Он внушал нам, что труд актера сложен, требует полной отдачи себя делу, что актер не должен знать усталости, должен всегда быть собранным, готовым к работе.

— Тот, кто только любуется собой, кто думает стать актером без особой затраты сил,— тому нет места в студии,— сказал Константин Сергеевич.— Я начну заниматься с вами тогда, когда смогу убедиться в вашей преданности искусству.

Мы несколько перепугались. Помню, я подумал, что будет, если я не подойду Станиславскому: а ну как он решит, что я хочу стать актером без затраты сил? Вот стыд-то! И все мы опустили глаза, наверное для того, чтобы показать Константину Сергеевичу, что никому из нас даже в голову не приходило любоваться собой. Но в то же время каждый из нас преисполнился горделивой радостью: не кому-нибудь, а именно нам говорил эти слова Станиславский! Дом в Леонтьевском стал для нас чем-то вроде храма искусства, и, только еще переступая его порог, мы уже настраивались на особо торжественную, высокую ноту.

Наши встречи со Станиславским стали систематическими, почти каждодневными. Константин Сергеевич стремился направить наше внимание на необходимость развития фантазии, сценической выразительности и чувства художественной правды; он не уставал повторять, что всего этого можно добиться работой, но талант надо принести с собой. Любил рассказывать нам о великих певцах, особенно о Патти, Таманьо и Шаляпине. Подчеркивал поразительную шаляпинскую наблюдательность, умение всегда и везде, где бы он ни находился, с кем бы ни встречался, черпать материал для своих образов.

— Вы должны быть немного «жуликами»,— говорил Станиславский, наблюдая за каждым своими внимательными, все замечающими глазами,— вы должны запоминать все жизненные впечатления, характерные черты ваших друзей, знакомых, случайных прохожих, запоминать для того, чтобы однажды в необходимый момент в работе над ролью использовать неоценимый багаж памяти...

— Конечно, я из вас Шаляпиных не сделаю, но родственниками его вы можете стать.

Стремясь расширить наш кругозор, Константин Сергеевич приглашал в студию талантливых актеров МХАТ. Помню, одну беседу с нами провел Иван Михайлович Москвин. Он рассказывал,

как долго бился над сценой загула Хлынова в «Горячем сердце» Островского и, вдруг отчетливо вспомнив всю атмосферу ресторана Крынкина, что был на Воробьевых горах, нашел нужное настроение — и роль вышла. Такие встречи навсегда врезывались в память и приносили нам огромную пользу.

Одной из обязательных форм работы были этюды. Станиславский выбирал двух студийцев и посылал их на маленькую сцену, помещавшуюся между колоннами, предлагая сымпровизировать этюд на заданную тему. Темы эти чаще всего придумывал он сам: мы стеснялись, и наша фантазия обычно оказывалась постыдно тщедушной.

Однажды Константин Сергеевич попросил пойти на сцену меня с товарищем, напрячь, насколько возможно, наше — как он выразился — дремлющее воображение и придумать сценку на любую тему.

Мы стояли под веселым взглядом Станиславского и изо всех сил старались сосредоточиться. Наконец нас осенило разыграть сцену встречи двух актеров. Распределили роли: мой товарищ остался студийцем, а я стал «известным гастролером». Величественно и важно спрашивал я, выйдя на сцену:

— Как живешь?

— Пока плохо, не успеешь и слова сказать, как тебе уже не верят (раздался смех). Ну а ты как?

— Превосходно, только что вернулся из гастрольной поездки, такой, знаешь, успех, так принимали...

Тут я запнулся, так как не представлял себе, что еще можно добавить по поводу мифического успеха.

Константин Сергеевич терпеливо слушал, а потом сказал:

— Ну а что-нибудь из жизни?

Помню, одной из студиек удалось заслужить похвалу Станиславского, замечательно разыграв очень смешной этюд. Она представилась хозяйкой дачи, сдававшей комнату, а съемщик, осматривая стены, интересовался, нет ли клопов? Хозяйка ходила за ним прямо-таки по пятам и все приговаривала: «Вы думаете, это клопы? Ах нет же — это просто пятнышки, пятнышки! — И фраза произносилась с такой интонацией, что мы все верили каждому ее слову.

Как-то во время занятий с этюдами, которые у нас что-то не очень клеились, Станиславский сказал:

— Я не берусь утверждать, что моя система и метод занятий с вами единственно правильные. Возможно, завтра придет какой-нибудь одаренный молодой человек и добьется гораздо лучших

результатов, ничего не зная о моем методе. Но это не значит, что сегодня мы не должны работать так, как я предлагаю.

Всегда подчеркивая тот факт, что Станиславский требовал от актера правды чувств, некоторые забывают и игнорируют его столь же неутомимую заботу о сценической форме. Иначе говоря, такие «последователи» Станиславского тащат наше искусство к натурализму, который был ему не только абсолютно чужд, но который он резко отвергал.

Станиславский никогда не требовал от нас настоящих слез, рыданий, натуральных переживаний. Он всегда подчеркивал значение сценической техники.

Запомнился рассказанный им эпизод из сценической практики знаменитого итальянского трагика Томмазо Сальвини. В какой-то сцене (возможно, играя Отелло, точно не помню) Сальвини, передавая состояние аффекта своего героя, разбегался и в ярости бросался на легкий барьер лестницы, который всегда прочно прикреплялся, чтобы артист ненароком не упал вместе с ним. Однажды, когда действие уже началось, рабочие вспомнили, что, поставив барьер, забыли его закрепить... Чем сильнее Сальвини разгорался и свирепел, тем больше они холодели от страха — что-то будет... Но когда артист, казалось, всей своей тяжестью обрушился на злополучный барьер,— он даже не покачнулся. Так были рассчитаны движения Сальвини, такова была его техника! И Станиславский этим восхищался!

Но вот к проблемам вокальной техники он был равнодушен. И это тем более представлялось странным, что сам Константин Сергеевич пел, даже одно время хотел стать профессиональным певцом и, как мы знаем, был очень отзывчив на красивое пение, на физическую красоту хорошо поставленного певческого голоса.

Работая с нами над музыкой — чаще всего это были романсы,— он всегда обращал наше внимание на то, что в небольшом произведении, миниатюре, протяженностью в две-три минуты, надо уметь нарисовать яркую картину жизни человеческой души, передать настроение, которое композитор воплотил в звуках. Он требовал от нас ясного представления того, о чем и кому мы поем, напоминая, кстати, что, если слова не слышны, «вся работа идет насмарку».

Со мной Константин Сергеевич работал над романсами Чайковского и Кюи. К тенорам наш учитель относился особенно придирчиво, уверяя, что какую бы партию тенор ни пел, кажется, что это все одна и та же. Поэтому он требовал от нас возможно боль-

шего разнообразия интонаций, умения передать малейшие нюансы в смене настроений.

Вскоре я начал работу над Ленским. «Евгений Онегин» уже шел на студийной сцене под рояль. Татьяну пели Г. Горшунова и М. Мельтцер, Ольгу — М. Гольдина, Онегина — С. Бителев и П. Румянцев, Ленского (после отъезда Н. Печковского) пел С. Смирнов. Другого претендента на партию Ленского не было — и работать над ней поручили мне. Начал я с того, что читал вместе с Зинаидой Сергеевной роман Пушкина, хотя все, что связано с Ленским, давно знал наизусть. Работали не торопясь, думая, что выступить на сцене мне придется не раньше, чем через год. Однако из-за болезни Смирнова после пяти-шести встреч с педагогом мне пришлось принять участие в сценических репетициях. Онегина репетировал П. Мокеев, Ольгу — Н. Любанская.

Интересно — как только я запел, ощущение образа резко изменилось. Музыка внесла свои коррективы. Ведь у Пушкина образ Ленского овеян легкой иронией, поэт словно не совсем принимает его всерьез, и, думается, здесь он отчасти пародировал сентиментализм карамзинского типа. А Чайковский понял пушкинского героя иначе. В нем, как и в Татьяне, он нашел свою тему — вечную преданность любви, большой, всепоглощающей, трагической. И все же я считаю, что работа над романом Пушкина пошла на пользу: ведь я стал лучше чувствовать слово в музыке, потому и более естественно фразировал. З. С. Соколова занималась со мной техникой сценической речи. На ее уроках учили анализировать текст, безошибочно отыскивать ударные слова в предложениях, расставлять логические паузы, психологические акценты.

Помню я и то, как долго бились над первым выходом Ленского. Владимир Сергеевич Алексеев придумал ритмический эффект: движению оркестра триолями противопоставлялись шаги Ленского — дуолями. Это придавало выходу Ленского торжественную напыщенность, важность — он был преисполнен гордостью: вот, дескать, какого гостя он привез к Лариным: «Онегин — мой сосед». Это было очень трудно, прежде всего потому, что не вытекало из главной черты Ленского — непосредственности, восторженной наивности его натуры. Никто об этом не подумал, пока сам Константин Сергеевич не потребовал, чтобы в Ленском сразу же раскрылась порывистость, эмоциональная приподнятость.

Станиславский очень увлекался на репетициях, добиваясь конкретных действий в каждой сцене: он настаивал, кричал.

Но, встречаясь на следующий день с нами, он порой говорил:

— Все неправильно, эта сцена так не пойдет, давайте действовать иначе.

Он никогда не боялся отвергнуть свои же требования, не боялся этим якобы уронить свой авторитет, как некоторые другие режиссеры. Главным для него всегда была правда, верное сценическое самочувствие исполнителя, и он всегда искал ту сценическую форму, которая наиболее близка конкретному артисту, его темпераменту, его внешним данным.

Мне кажется, это одно из непременных условий плодотворной режиссерской работы. А ведь как часто мы видим, особенно в опере, что рисунок роли, найденный режиссером в работе с одним исполнителем, без каких-либо изменений предлагается другому. И так продолжается лет двадцать-тридцать, пока эту оперу не поставит заново другой режиссер. И тогда все начинается сначала. Опытный артист еще может вступить в спор с режиссером, сам найти наиболее близкие себе и характеру героя интересные детали образа. Но молодой исполнитель обычно безропотно подчиняется режиссерскому авторитету и, по существу, с первых же шагов оказывается в самом невыгодном положении, так как, сам того не подозревая, занимается вместо творчества подражанием. В этом мне видится «секрет» устойчивости штампов, особой их цепкости на оперной сцене.

Константин Сергеевич никогда не предлагал готовых решений, не навязывал своих мизансцен, он искал их вместе с исполнителем, незаметно и глубоко вовлекая его в творческий процесс. И я так увлекся этой работой, что почти и думать перестал о консерватории.

Но прошло какое-то время, и я стал замечать, а затем и окончательно убедился в том, что мне опять грозит разрыв между художественно-исполнительскими стремлениями и вокальной техникой. Я не умел выразить голосом всего эмоционального богатства и психологической тонкости образа Ленского, которые чувствовал и понимал. Примерно в таком же положении находились и другие студийцы. Мы не владели еще вокальным мастерством в той мере, как этого требовали тонкость и сложность психологических нюансов, которые раскрывал нам Станиславский в музыке. Константин Сергеевич подолгу бился над выразительностью сцены, а то и какой-нибудь фразы, не замечая, что нам не под силу выполнить его требования, что мы еще не умеем сочетать сценические переживания наших героев с правильным звуковедением, перенапрягаем звук, форсируем, а к концу репетиции увядаем и

уходим с усталыми, переутомленными голосами. Еще труднее было на спектаклях, где волнение усугубляло вокальные недостатки. Быстрые успехи, которые я делал в занятиях с Кардян, о чем уже рассказывал, очень мало сказывались в работе над студийными партиями. Я по-прежнему очень уставал и в сцене дуэли только и думал о том, как бы дотянуть до конца арию. Меня уже не огорчало то, что меня, Ленского, сейчас убьет Онегин. Я хотел только, чтобы это случилось поскорее.

Мне кажется, что во многом была виновата не только наша неопытность, но и то, что забота о выразительности слова поглощала все внимание: забывали о том, что это слово звучало бы во сто крат выразительнее, если бы оно не отрывалось от своего звукового воплощения. Музыка становилась лишь компонентом действия, но не его главной движущей силой. А при этом всегда игнорируется сила воздействия самого пения, красота звука, человеческого голоса, в котором сама по себе заключена богатейшая эмоциональная выразительность, широкая красочная палитра, позволяющая певцу выражать те или иные чувства, иногда даже не прибегая к слову. Ведь сказал же Рахманинов, когда дарил Неждановой свой гениальный «Вокализ», что ее голос лучше слов выражает то, что он хотел сказать в своей музыке. А разве неверен афоризм, гласящий о том, что музыка начинается там, где кончается слово! Это, конечно, не надо понимать буквально! Но верно, что музыка тоньше, глубже и точнее может передать движения человеческой души, настроение. Слово всегда слишком конкретно, и в этом его ограниченность. Музыка же владеет большим даром обобщения и поэтому никогда не кажется грубой, заглядывая даже в самые сокровенные уголки нашего сердца. Попробуйте рассказать словами содержание какого-нибудь ноктюрна Шопена — получится вульгарно, грубо. Не случайно, даже большие поэты обычно избегали передавать в стихах свои впечатления о музыке. Вот почему, кстати сказать, надо протестовать против подтекстовок инструментальных произведений, которыми иные певцы «пополняют» свой репертуар. Разве не оскорбляют наш слух банальнейшие слова, «написанные», например, на музыку Третьего этюда Шопена, или «Лунного света» Дебюсси, или «Сентиментального вальса» Чайковского? Подобный присочиненный текст, обычно слащавый и шаблонный, вступает в резкое противоречие с поэтической глубиной музыки.

В отсутствии широкой кантилены, мне кажется, надо видеть причину сравнительно небольшого успеха у массового слушателя речитативных опер, как бы они ни были гениальны. Почему не

идут у нас такие шедевры, как, например, «Каменный гость» Даргомыжского или «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова? Потому, что они требуют не столько замечательных голосов, сколько великих артистов. А в опере это явление слишком исключительное.

Мне могут возразить, что я игнорирую весь исторический ход развития оперы, что невозможно повернуть вспять процесс становления нового оперного стиля, который с такой отчетливостью выявился, допустим, в драматургии Прокофьева. Нет, я не посягаю на историю. Я только думаю, что новый стиль оперы еще не окончательно сложился, что этот жанр пока переживает жестокую борьбу различных тенденций. Вероятно, новый оперный стиль, сохранив логическую четкость и последовательность музыкальной драматургии, симфонизм сквозного действия и новаторски омузыкаленное слово, даст простор и вокальному началу, тому, ради чего и существует опера. Рождение новой «оперности» можно найти и у Прокофьева, и у Шостаковича, и у Хренникова, и у Кабалевского. Этого нельзя не замечать, как, впрочем, и того, что многое, найденное Мусоргским в области вокальной выразительности, еще далеко не освоено по-настоящему нашим оперным театром в целом.

* * *

Возвращаясь к своей теме, я хочу вспомнить Сергея Ивановича Мигая. Он был одним из первых учеников Станиславского по Большому театру. Но пришел к нему в расцвете своего вокального мастерства, своего красивейшего по несказанной тембровой прелести лирического баритона. Не берусь судить, насколько он стал выразительнее петь, пройдя школу Станиславского,— я его раньше не слышал. Но, начав посещать Большой театр еще с консерваторских лет, я всегда, как и остальные слушатели, поддавался неотразимой силе воздействия его голоса. Мигай увлекал широкой волной своего действительно «бархатного» звука. Он мог спеть на одном дыхании десять-двенадцать тактов, иногда делая непростительные с точки зрения логики слова и действия ферматы, как, например, в заключительной фразе Грязного («Царская невеста»): «Страдалица невинная, про----сти»,— а у многих навертывались слезы, потому что неповторимое по красоте звучание голоса волновало само по себе, приобретая выразительное содержание. В фразе Онегина: «Ах, счастье было т а к возможно, т а к близко»,— где с точки зрения логической правды нужно подчеркнуть слово «так», Мигай нередко задерживался на слове «счастье»,

и мы упивались его звуковой красотой, одновременно представляя себе, какое же это действительно могло быть огромнейшее счастье! Заключительную фразу ариозо Онегина: «Мечтами, мечтами, легкие мечты» — Сергей Иванович пел на одном дыхании, филировал верхнее «фа» на широком crescendo, замирая потом на нежнейшем pianissimo, и повергал этим в бурный восторг зрительный зал. Он мог своим голосом делать все, что угодно, купаясь в широте и льющейся пластичности звука. Порой то, что он себе позволял, было с драматической точки зрения просто безграмотно, но это мало кто замечал: все искупало изумительное мастерство вокальной выразительности, неповторимая красота голоса. Интересно, что сам Сергей Иванович логически разбирал роль абсолютно правильно, но стоило ему выйти на сцену, как он поддавался обаянию музыки и стихии вокального порыва.

Учась в студии строгому отношению к слову, к смысловой логике текста, в жертву которым приносилась чисто звуковая выразительность, я в Большом театре переживал огромное волнение, слушая замечательных вокалистов, чаровавших прежде всего обаянием самого пения.

Значительно позже я убедился в том, что образ в опере диктуется несколько иными факторами, чем в драме, что верные психологические нюансы, интонации, акценты уже заложены в самой музыке и что пение прежде всего должно быть музыкально, то есть чутко повиноваться пластике музыкальной фразы, законам вокальной выразительности, иногда как будто и противоречащей смысловой логике (фермата, портаменто, филировка и т. д.), но выработавшей свои специфические формы красоты.

В театре имени К. С. Станиславского зрителей привлекало прежде всего режиссерское новаторство, свежесть сценического прочтения известных опер. В Большой театр ходили в первую очередь слушать певцов и только в отдельных случаях — восхищаться их сценическим мастерством. И то и другое искусство было посвоему ограничено. Вот почему Оперный театр имени Станиславского, мне кажется, не добился абсолютной победы. Я подчеркиваю — абсолютной. И это нисколько не противоречит тому, что существование студии и Театра имени К. С. Станиславского, широкая пропаганда открытых им законов сценической правды, оказали огромное воздействие на все искусство советской оперной сцены и безусловно нашли широкий отклик и за рубежом. Если наш оперный театр в целом сейчас достиг значительно большей сценической культуры, нежели это было тридцать-сорок лет назад, в этом главная заслуга К. С. Станиславского и его студии. Где бы сейчас

ни воспитывался молодой певец — в консерватории, в ГИТИСе, в специальных студиях или школах,— учение Станиславского входит в нормы его профессионального воспитания. Правда, не всегда это учение хорошо, достойно преподносится молодежи. Но каждый думающий, ищущий молодой певец, культурный деятель оперного театра, а таких становится все больше и больше, не пройдет мимо книги Станиславского, его системы сценического творчества.

Главное же — надо помнить, что система Станиславского в опере, как и в драматическом театре, ни в коем случае не является «ключиком» к быстрому и решительному успеху. А ведь именно так вульгарно понимают часто его заветы певцы и режиссеры, уповающие, что система выведет их сразу же, без труда и поисков, на застрахованную дорогу творческих побед. Нет, система Станиславского — это не свод рецептов и не законоучебник. Это прежде всего — метод реалистического творчества актера.

Ведь Станиславский заставлял строить всю биографию героя, создавать в воображении обстановку, среду, в которой формировались его чувства и мысли. Словом, все бытие героя, познанное и прочувствованное актером, определяло и его сценическое поведение, его «игру». К сожалению, это требует от исполнителя, как и от режиссера, не только таланта, но и большой культуры, широкого образования, и от того, скоро ли наш театр получит такие кадры, особенно режиссеров, зависит плодотворное развитие и продолжение великого зачина Станиславского в оперном искусстве.

Но вернусь к своему рассказу.

Так, в сомнениях, колебаниях, увлечениях проходили мои дни в студии, пока не случился неприятный инцидент. На одной из ночных репетиций сцены бала у Лариных Константин Сергеевич необычайно придирался к Мокееву — Онегину. Одну только сцену ссоры мы репетировали часа три и все никак не могли сдвинуться с места. Не выдержав, Мокеев заплакал. А Константин Сергеевич, распекая его, все время смотрел на меня — такая была у него манера. Это вывело из равновесия и меня — я почувствовал, что, если тотчас не уйду, или тоже расплачусь, или вспылю. И, сказав: «Я больше не могу»,— ушел.

А уйти демонстративно с репетиции Станиславского — значило уйти навсегда. Это я понял уже на улице, но мнимая гордость не позволила мне вернуться. Я несся к дому; когда пробегал через площадь у Никитских ворот, машинально взглянул на часы. Стрел-

ки показывали половину третьего... Не прошло и двух дней, как я горько пожалел о том, что не вернулся, и загрустил...

Заметив мои переживания, Иван Николаевич Соколов, работавший в студии дирижером, спросил:

— Не поговорить ли мне с Константином Сергеевичем, чтобы он принял тебя для объяснения?

Я очень обрадовался и с нетерпением ждал, с каким результатом Иван Николаевич вернется из студии. Но только дня через два или три ему удалось передать Станиславскому мою просьбу. Константин Сергеевич в ответ ничего не сказал, как будто не слыхал. И только еще дня через два спросил Соколова уже сам:

— Что он там, еще страдает?

Иван Николаевич поспешил подтвердить.

Мне было передано, чтобы я пришел в Художественный театр к девяти часам вечера. Шел спектакль «На дне». За кулисами царила мертвая тишина. Провожая меня до артистической комнаты Станиславского, секретарь поднялась на цыпочки, я тоже. Так, на цыпочках, мы пробирались по коридору. Если бы я не оцепенел от ужаса, то, наверное бы, расхохотался: представляя себе сейчас наш вид, я точно могу сказать, что он очень напоминал ползанье по-пластунски по плацу кавалерийской школы. Вся обстановка окончательно подавила меня.

Секретарша постучала в дверь, я услыхал голос Станиславского: «Войдите» — и почувствовал, что мои ноги стали ватными. Но, собрав все силы, я вошел... Станиславский, который не был занят в идущем акте, отдыхал на кушетке в костюме Сатина: на нем был жилет, серая рубашка, узкие, обтрепанные брюки и галстук бантиком. Лежа, Станиславский показался мне еще длиннее. Он указал мне на стул, но я не сел. Зная непримиримый характер Константина Сергеевича во всем, что касалось искусства, я приготовился выслушать самую суровую и язвительную отповедь. Однако ничего этого не произошло. Он очень долго молчал. Молчал и я, не зная, что сказать в свое оправдание. Повисла большая, тяжелая пауза. Наконец Константин Сергеевич спросил меня, растягивая слова и делая большие остановки:

— Так что ж, вы раскаиваетесь в своем поступке?

— Очень раскаиваюсь, очень сожалею и страдаю,— чистосердечно признался я.

— А вы действительно хотите работать в студии? — последовал вопрос.

— Очень хочу,— больше я ничего не мог прибавить, силясь из последних сил не заплакать. Станиславский, видимо, понял мое со-

стояние и отпустил, сказав, чтобы я пришел на следующий день репетировать и больше таких вещей себе не позволял.

Итак — я прощен! Во весь дух я летел от Художественного театра на улицу Воровского, не чувствуя под собой ног от радости.

Я вернулся в студию, и никто ни одним словом не напомнил мне о моем проступке. Этому тоже учил Станиславский. Он придавал, как известно, огромное значение этике, воспитывал в молодых артистах скромность, учтивость в отношениях друг к другу.

Недели через две я пел Ленского... Произошло это так. Как-то зимним утром, не то в конце 1925-го, не то в январе 1926-го — не помню точно, — ко мне домой пришел курьер с запиской. Меня просили явиться на репетицию, так как в связи с болезнью Смирнова вечером придется петь спектакль. Я тотчас прибежал в студию. Первой, кого я встретил, была З. С. Соколова. Несколько иронически улыбаясь, она сказала:

— Ну вот, ваша мечта сбывается раньше, нежели вы думали. Давайте вспомним все, что мы делали.

И мы раскрыли... роман Пушкина и стали читать. Пришел Константин Сергеевич, спросил, как я себя чувствую. Я поспешил сказать, что очень хорошо. Станиславский отложил чтение, и мы стали вспоминать мизансцены, прослеживать развитие действия. Было уже часа два дня. Константин Сергеевич спросил, есть ли у меня дома необходимые условия для отдыха, и предложил остаться до спектакля у него. Я был очень тронут и смущен его вниманием, но не решился воспользоваться предложением. Тогда он меня отпустил, сказав, чтобы я хорошо отдохнул и вечером явился пораньше. Я пришел в студию за два часа до начала спектакля. Меня уже ждал гример. Он долго изучал меня, примерял парик и снова изучал. Несмотря на свои почти полные двадцать три года, я выглядел лет на девятнадцать. Только гример принялся за мое лицо, как пришел Константин Сергеевич, сел сбоку около зеркала, посмотрел и сказал:

— Вы его не очень гримируйте. Он и без особого грима сойдет за Ленского. Оживите немного глаза и губы, да попудрите. (Маленький зал студии очень приближал актера к публике — густой грим был бы груб.)

Потом Константин Сергеевич стал постепенно вводить меня в круг действия — говорил о дружбе Ленского и Онегина, о доме Лариных, об их отношении к Ленскому, который уже считался женихом Ольги, и т. д. Примерно за полчаса до начала Константин Сергеевич сказал:

— А, пожалуй, вы уже едете с Онегиным к Лариным; вы и радуетесь, и гордитесь, и в то же время вам немного страшновато, как это всегда бывает перед каким-нибудь важным событием.

Я чувствовал себя несколько неловко: мне казалось, что я не так вживаюсь в образ, как требует наш учитель. Из-за этого я не сумел полностью использовать и в точности запомнить минута за минутой те неповторимые полтора часа, которые провел со мной Константин Сергеевич, готовя меня к первому спектаклю. И все же что-то со мной произошло за это время — я вышел на сцену с волнением Ленского, с его трепетом и детской важностью. Словом, какой-то багаж чувств моего героя был при мне. Это дал мне Станиславский.

Самый выход был удачным, но, не дойдя шага три до Лариной, я поскользнулся и чуть не упал. Но даже это происшествие не выбило меня из настроения, с которым я вышел на сцену. Видимо, все же я был хорошо «заряжен» беседой с Константином Сергеевичем. И в первом акте и на балу у Лариных все было более или менее в порядке. Правда, перед ариозо «В вашем доме» случился небольшой конфуз. Я так вошел в роль — сердился, страдал, сделал очень естественную паузу — и... потерял тональность. Долго пытался найти нужную мне для начала ариозо ноту «ре», но тут пианист подыграл, и я вступил все-таки верно. В свою защиту скажу: в дальнейшей сценической практике я убедился, что это одно из самых коварных мест, которые встречались в моих партиях. Нередко случается, что даже опытным исполнителям эту ноту суфлер подает по камертону.

Константин Сергеевич перед каждым моим выходом на сцену заходил ко мне в уборную. Я был недостаточно подготовлен, и он хотел помочь мне удержаться на верном пути. Удалось ли это, я не знаю, но успех я имел, и какой-то момент был очень доволен, особенно когда выходил... кланяться. После сцены дуэли, взволнованный и в то же время смущенный от ощущения своей неопытности, я подбежал к уборной и замер, увидя Константина Сергеевича.

Как же я был удивлен, когда Станиславский с доброй улыбкой поглядел на меня, поздравил с первым успехом и добавил — в этом он остался верен себе,— что если я буду работать, то со временем у меня кое-что получится. Этим, конечно, он хотел поддержать меня и воодушевить на дальнейшую работу. Я же сделал грустный вывод, что пока у меня ничего не получилось. И все таки даже это не могло подавить моего восторженного настроения в этот вечер — я продолжал жить подъемом, испытанным мною на сцене.

Константин Сергеевич задал мне еще вопрос: по ноге ли обувь (он, конечно, заметил, что я чуть было не упал). Туфли действительно оказались мне очень велики, ходить в них было неудобно. Константин Сергеевич тут же приказал сшить специально для меня костюмы и обувь. И следующий спектакль я пел уже в новом облачении.

А тем временем жизнь студии текла своим порядком. Перед каждым спектаклем назначалась полная сценическая репетиция. Начали готовить «Царскую невесту». Ставил Константин Сергеевич, а дирижировал Вячеслав Иванович Сук, который руководил музыкальной частью студии. С ним я встретился, работая над партией Лыкова. Первая встреча с крупным дирижером внушила мне уважение к этой профессии. Опытные певцы всегда говорили о дирижерах с трепетом, они утверждали, что главный наставник и воспитатель певцов в театре — дирижер, который замечает все погрешности и ошибки исполнителей и умело их исправляет. И хотя в дальнейшем я не раз встречал и просто «махальщиков», как вполне заслуженно называют плохих дирижеров, однако считаю, что с музыкальными руководителями мне повезло и им я обязан многим.

Сук был великолепный музыкант. Но он был строг, и его побаивались, особенно за язвительные шутки, в которые он обычно облекал на репетиции свои критические замечания. Так, однажды Сук сказал нашему бессменному Трике и Бомелию — тенору Н. Голианжану, несколько раз ошибившемуся в трио:

— Знаете, хотя Бомелий и составлял яды, но партию свою знал хорошо.

Мы едва удерживались от смеха, но тому, кому попадало, было не весело.

Сук понимал вокальные затруднения, которые я испытывал, и постоянно стремился обратить мое внимание на плавность звуковедения, выработку кантилены, благородство звучания голоса. Но он делал эти замечания так, чтобы их не слыхал Станиславский. Иногда мимоходом, встречая меня в коридоре, Вячеслав Иванович говорил:

— Вы очень фразируете, вы больше пойте, пойте.

Или:

— Вы стараетесь фразировать, а вы лучше старайтесь п е т ь.

Надевая в гардеробе пальто, он часто говорил нам, провожающим его до двери:

— Это, конечно, хорошо, когда слышишь выразительное слово, но в опере еще нужно его с п е т ь.

Он видел, что чрезмерное увлечение словом, которое царило в студии, мешало молодым певцам достигнуть пластичности звука, певучести. Между тем Константин Сергеевич в поисках смысловой логики фразы иной раз даже менял установленные темпы. Он постоянно напоминал нам: «Дайте слово, не тяните, пойте быстрее, взволнованнее»,— а это мешало певцу спеть сцену на опоре, на широком дыхании; мы нередко форсировали голоса, «жали» на горло, допевались иной раз до хрипоты. Очевидно, Станиславский так убеждал всех своим авторитетом и уверенностью, что никто ему при этом не возражал. Даже Сук.

На репетиции Станиславский не раз обращался к дирижерам с вопросом: не мешают ли его требования музыке, не идут ли вразрез с ней? Увлеченные темпераментом Станиславского, его стремлением к яркой жизненной достоверности, умением раскрыть новые грани психологии героя, дирижеры почти всегда соглашались с ним. Но в отсутствие Станиславского нередко спохватывались:

— Давайте-ка приблизимся к композитору...

А так как мы не умели соединять в своем исполнении требования Станиславского и требования Сука (истина-то находилась в слиянии двух начал, слова и музыки, синтез которых мы не научились еще находить), то и бродили между двумя великанами.

Понимая разность их подходов к партии, я в мыслях все больше склонялся к Суку, но на сценических репетициях не мог не поддаться колоссальному творческому напору и увлеченности великого режиссера. К тому же, если я интересно подавал слово, следил за дикцией, то знал, что заслужу похвалу самого Станиславского (а кому из нас этого не хотелось!), если же чуть подчеркну хорошо звучащую ноту или выпою фразу, то услышу от него ироническое:

— Это вам не Большой театр!

Где же истина? Тогда, искренне скажу, мы этого не знали. И так же честно признаюсь, что все эти мысли сформулировать я смог уже гораздо позже, в результате большого личного опыта, наблюдений и размышлений.

Много позднее, приехав в Москву уже из Харбина, я пошел в театр имени К. С. Станиславского на «Царскую невесту». Мне было интересно узнать, как творчески выросли студийцы. Мой старый партнер по этой опере Мокеев, обладавший чудесным лирическим баритоном, спел всю арию Грязного на форсированном звуке, утратив присущий его голосу красивый, теплый тембр. Мне стало

жаль, что он так не щадит свой голос. Но особенно расстроила сцена прихода опричников в первом акте. Они все сразу же бросились к бочкам с брагой и поэтому фразу «Здорово, Гриша» спели врозь. Я тут же подумал, что А. М. Пазовскому, так упорно требовавшему от нас в Харбине строгой музыкальной дисциплины, абсолютной ритмической точности, наверное, просто стало бы нехорошо от такого исполнения.

И тем не менее репетиции «Царской невесты», проводимые Станиславским, представляли большой интерес. Здесь меня снова обвинят в противоречии! Но что делать, если это противоречие коренится в самой жизни. И вполне закономерно, что Станиславский, весьма справедливо ополчившийся на оперную рутину, стремился выдвинуть на первый план идейно-психологический замысел, реализуя его прежде всего в точности и обоснованности сценического действия, сценических образов. Но думаю, что для его реформы нужны были не «зеленые» певцы, еще никак не овладевшие своим аппаратом, а подлинные мастера-вокалисты.

Реалистический замысел Станиславского «Царской невесты» был глубок, драматичен и соответствовал идеям нашего времени! Константин Сергеевич стремился как можно сильнее подчеркнуть гуманистическое начало образов Марфы и Лыкова, патриархальность дома Собакиных и противопоставить их темному, хмельному, жестокому быту опричнины. Эти юные герои для Станиславского были жертвами страшного социального строя, а их гибель — результатом трагического столкновения человечности, моральной чистоты и красоты с уродствами деспотического режима абсолютизма. Поэтому Константин Сергеевич требовал от исполнителей Марфы и Лыкова мягкой ласковости и кротости, полной чистоты помыслов, искренности. Он внушал нам необходимость так растрогать зрителей, чтобы им стало нестерпимо жаль Марфу и Лыкова. Я представлял своего героя очень смелым, прямым, прогрессивно настроенным и в то же время наивным, чистым и непосредственным юношей, верным в любви своей невесте, родине. Шарова — певица очень женственная, с нежным голосом — была трогательной Марфой. М. Гольдина с присущим ей ярким темпераментом и артистичностью пела Любашу. В спектакле остро ощущалась историческая атмосфера, дух эпохи. С потрясающей силой были показаны опричники и в первом акте и особенно в финальной сцене второго акта. Каждый из них имел характерные черты, индивидуальный облик, что производило большой эффект. Это, бесспорно, был один из лучших оперных спектаклей, поставленных Станиславским. В период подготовки «Царской невесты» вышло прави-

тельственное решение о реорганизации студии в профессиональный театр, которому передавалось бывшее помещение оперетты на Большой Дмитровке (ныне Пушкинская улица). Осенью 1926 года в этом здании открылся первый сезон Оперного театра имени К. С. Станиславского. Но меня уже не было в Москве.

Постоянно живший во мне мятежный дух не давал мне покоя, несмотря на успешную работу в студии: я уже спел спектаклей восемь «Евгения Онегина», репетировал «Царскую невесту», ходил на спевки «Богемы», где должен был петь Рудольфа. Казалось бы, чего еще желать? Но, несмотря на весьма полезные занятия с Кардян, состояние голоса меня все же не удовлетворяло. Мне трудно было выдержать спектакль «Онегина»; голос уставал даже после репетиций «Царской невесты». А вечерами я стоял где-нибудь в ложе Большого театра и упивался свободой и блеском пения его замечательных солистов. И вновь задавал себе вопрос: «Где же истина?» И все яснее и яснее понимал, что только на профессиональной сцене я смогу «распеться». Твердо решив уйти из студии, я попытал счастья на пробе в Большом театре. Спел арию Рудольфа из «Богемы». Мне сказали «спасибо» и предложили прийти через два-три дня за ответом. Но все неожиданно сложилось иначе.

Едва я вернулся домой, как мне позвонил известный певец-бас Василий Никитич Лубенцов и сказал, что присутствовавший на пробе в Большом театре директор Свердловской оперы Борис Самойлович Арканов хочет послушать меня еще раз. Они приехали ко мне домой. Я спел арию Джеральда и романс Вертера. Арканов тут же предложил годовой контракт на первые партии в Свердловск с окладом двести рублей в месяц. При этом он мне сказал:

— Вас, наверное, возьмут в Большой театр, но не советую сейчас туда поступать. Там поначалу вас будут держать на вторых ролях, а у нас вы будете петь ведущий репертуар.

Арканов как в воду смотрел. Подписав с ним контракт, я и узнавать не пошел результаты пробы в Большом театре, но дня через два мне позвонили из дирекции Большого театра и сказали, что я принят в труппу. На мой вопрос: «А на какие партии?» — последовала пауза, а потом ответ:

— Сначала, конечно, на маленькие: Гастона в «Травиате», Борсу в «Риголетто».

Тогда я не без гордости сказал:

— Я еду в Свердловск и там в «Риголетто» буду петь не Борсу, а герцога. А к вам приеду лет через пять, уже приобретя некоторый опыт и репертуар.

Забегая вперед, должен сказать, что действительно ровно через пять лет я поступил в Большой театр, но уже на ведущий репертуар, имея в своем «багаже» около двадцати спетых партий. Отвечая так, я надеялся не только на свою удачливость, я поставил это своей целью и добивался ее осуществления.

Вышеприведенный разговор состоялся в начале июня 1926 года, а в 1931 году я был принят в состав солистов Большого театра.

Подписав договор в Свердловск, я стал размышлять о том, как уйти из студии, избежав разговора со Станиславским. Чувствуя внутренне свою правоту, я, однако, даже представить себе не мог, как все это объяснить Константину Сергеевичу. Не сомневаясь, что на этот раз он не простит мне нового «предательства», и смалодушничав, я ограничился тем, что сказал о своем уходе лишь директору студии Ф. Д. Остроградскому и попросил его передать это Константину Сергеевичу.

— Скажите этому мальчишке, чтобы он не только не показывался больше в студии, но даже по нашему переулку никогда не ходил. — Таков был его ответ...

Итак, я навсегда лишился радости творческого общения с великим мастером. Позже, когда я уже пел в Большом театре, случалось много поводов встретиться с ним. Но я избегал этих возможностей — у меня никогда не повернулся бы язык сказать ему, что я доволен своей судьбой: слишком глубоко было уважение к Станиславскому. Но и кривить душой я не хотел.

И сейчас, оглядываясь назад, я нисколько не сожалею о своем поступке. Наоборот, я радуюсь, что интуиция вывела меня на профессиональную дорогу. Кстати сказать, не один я поступил так.

Несколько раньше покинул студию один из самых ярких ее представителей — Николай Константинович Печковский, обладатель выдающегося драматического тенора и огромный поклонник Станиславского. Надо прямо сказать, что уже тогда в студии ему было тесно. Его тянуло на более широкий творческий простор. Поступив в театр имени Кирова (бывш. Мариинский), он очень скоро вошел в репертуар и буквально с первого же сезона покорил ленинградцев. И действительно, его Герман, Вертер, Ленский, Хозе, позднее Отелло производили неизгладимое впечатление. Своей игрой, выразительным словом, силой артистического темперамента и красотой голоса он покорял слушателей. Стремление совершенствовать вокальное мастерство привело в Большой театр и других певцов, таких, как А. Алексеев, В. Прокошев, А. Орфенов.

Возвращаясь к прошлому, мне трудно представить себе, как бы сложилась вся моя сценическая судьба, если бы я не встретился со Станиславским. В студии я узнал, что такое сценическая культура, в чем заключается профессионализм актера, распознал разницу между сценической рутиной, «представленчеством», и истинным творчеством, почувствовал вкус к слову, к верной декламации. Многое из того, что я раньше ощущал, что иногда мне удавалось постигать интуитивно, почти бессознательно, теперь открылось для меня как закономерность реалистической природы исполнительского искусства, высокой художественной правды. Я об этом говорю с той же искренностью, с которой делился и критическими размышлениями. Может быть, со мной не согласятся.

Что ж! Но мои убеждения останутся со мной как итог почти полувековой жизни в искусстве.

НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

В сентябре 1926 года я начал свой первый сезон в Свердловском оперном театре.

В те времена по составу исполнителей, дирижеров, репертуару это был один из лучших оперных коллективов. Б. Арканов — прекрасный организатор, влюбленный в свое дело, искусно управлял театром, вскоре превратив его в крупнейший культурный центр Урала. Свердловчане заслуженно гордились своей оперой.

На ее сцене я застал еще Григория Степановича Пирогова (старшего из знаменитой певческой семьи[1]), обладавшего могучим басом, безукоризненным мастерством и крупным актерским дарованием. В тот год он отмечал двадцатилетие своей артистической деятельности (до Свердловска он пел и в бывшем Мариинском театре в Петербурге и затем в Большом театре в Москве).

Из теноров выделялись Д. Аграновский и Вл. Сабинин (в молодости он прославился исполнением эстрадных песенок, которые пел с большим изяществом и блеском). Аграновский был прекрасным драматическим певцом, Сабинин пользовался большим успехом в лирических и меццо-характерных партиях — Ленского и Хозе, Альмавивы и Гофмана. Великолепным драматическим сопрано прекрасного, наполненного тембра обладала молодая Е. Сливинская, которая затем, как и ее муж Я. Лубенцов (бас, брат В. Лубенцова), перешла на сцену Большого театра. Из артистов труппы не могу не вспомнить еще баритона В. Ухова и своеобразную, талантливую актрису Фатьму Мухтарову.

Дирижеры Л. Штейнберг (затем также перекочевавший в Большой театр) и И. Палицын хорошо воспитали оркестр.

---

[1] Из пятерых братьев Пироговых трое стали известными оперными артистами — Григорий Степанович, Александр Степанович, а также Алексей Степанович Пирогов-Окский.

Главный режиссер Н. Боголюбов, несмотря на то, что это было время безудержных экспериментов, не слишком злоупотреблял «новаторством» и давал артистам возможность петь. В репертуаре театра были такие спектакли, как «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Садко» Римского-Корсакова, «Валькирия» Вагнера.

С начала сезона стали готовить «Снегурочку» Римского-Корсакова. Я давно приглядывался к партии Берендея и еще за месяц до начала своего первого сезона прошел ее целиком с И. Н. Соколовым в Москве. Однако репетировал Берендея Сабинин. Я же только присутствовал на репетициях и слушал. Но однажды, придя в театр, попался на глаза Боголюбову.

— Знаете партию?

Я не успел даже утвердительно кивнуть головой, как он сунул мне в руки посох и сказал, чтобы я шел на сцену. Мои ноги сразу прилипли к полу. Проходивший мимо Палицын остановился, положил мне руку на плечо и спокойно сказал:

— Не волнуйтесь, я буду за вами следить. Помните, что я буду все время с вами. А уж коли что не получится, порепетируем под рояль завтра.

После такой дружеской поддержки я обрел способность двигаться, хотя к сценической репетиции с оркестром не был готов.

Репетиция началась со второго акта: пролог и первый акт были пройдены накануне. А через три дня должна была состояться премьера. Я сел рисовать цветочки. Пропели гусляры, пришел Бермята. Свои первые фразы я спел неровным, дрожащим звуком, но вскоре преодолел волнение. Сцена с Купавой (Сливинская) прошла уже совсем нормально.

Дирижер делал все, чтобы я чувствовал себя уверенно. Он четко подавал вступления, смягчал звучность оркестра, не торопил и вообще создал такую творческую обстановку, что запомнилась она мне навсегда. Когда закончил каватину, из оркестра послышались аплодисменты. А это знак того, что экзамен выдержан! Ведь в опере первые ценители — артисты оркестра и хора. Если певец у них не «пройдет» — беда! Всю репетицию Арканов просидел в ложе, а после окончания мне было передано от его имени, что премьеру буду петь я, несмотря на то, что на афише значился Сабинин. (Он заболел да, видимо, и не очень был заинтересован в этой партии.) Уже на следующий день по всему городу были расклеены анонсы, возвещавшие, что:

«10 октября партию Берендея будет петь С. Лемешев».

Тут я впервые оценил организаторский дар Арканова: еще до открытия сезона он устроил большой концерт, в котором познакомил свердловчан с новым исполнительским составом театра. В концерте этом я перепел все свои «ударные» арии, начиная с романса Надира. Публика приняла меня хорошо, вызывала, заставляла бисировать. Таким образом, мое имя ей было уже знакомо.

Первый свой спектакль я пел довольно удачно. Партия Берендея так и осталась за мной на весь сезон.

Газета «Уральский рабочий» уделила мне несколько строк. Теплым осенним днем я сидел в скверике и читал и перечитывал первую в моей жизни рецензию, незаметно выучив ее наизусть. До сих пор помню, что меня похвалили за хорошее исполнение каватины и особенно за финальное pianissimo. От счастья я был уже не на седьмом небе, а на десятом...

После «Снегурочки» я сразу стал доучивать Альмавиву в «Севильском цирюльнике» и через две недели уже пел утренний спектакль (Ухов — Фигаро, Г. Пирогов — Базилио, Лебедева — Розина). Это тоже прошло удачно, несмотря на малые сроки подготовки партии. Пугал меня поначалу и сильный состав партнеров. Я никак не мог представить себя на сцене рядом с Пироговым.

Может быть, «с перепугу» я и подвел Григория Степановича на спектакле. В третьем акте, когда все доказывают дону Базилио, что он болен, граф Альмавива должен подойти к нему и со словами: «Вам лечиться б не мешало, и в постели полежать» — сунуть ему в руку кошелек. Но в моем кармане, к ужасу, кошелька не оказалось — забыл положить! На мгновение меня сковали стыд и страх: ничего себе, хорошо начинаю! Мысль лихорадочно заработала: что делать? В последнюю секунду я сообразил схватить с клавесина неизвестно как попавший туда клочок цветной бумаги, сложил его и сунул в руку Пирогову — Базилио. Он взял, посмотрел и сквозь зубы процедил: «Что же ты, черт окаянный, Альмавиву поешь, а кошельки забываешь!» Я стоял, стараясь скрыть смущение, и все думал о том, что же Пирогов споет вместо: «Кошелек? Лежать в постели?» Но артист очень быстро нашелся:

— Мне кредитка? Лежать в постели?..— Видно, ему был не впервые такой случай.

Вообще же Григорий Степанович очень тепло относился ко мне, помогал советами: особенно в вокальном отношении. Долго говорил со мной после сцены «Торжища» в «Садко». Я до сих пор помню его слова:

— Ты, Сережа, очень неплохо спел, но все же не так, как надо.

Настоящей картины ты не нарисовал. Ты должен увидеть и полуденное море, жемчужины и алмазы в каменных пещерах, и чудный камень яхонт, на котором сидит сказочная птица с ликом девы, распевая свои волшебные песни. Если б ты почувствовал все это и передал восхищение, то и голос твой зазвучал иначе, и публика поняла бы тебя и прониклась очарованием сказочной Индии.

Восприимчивость, память, которые быстро развивались, голос, ставший послушнее и гибче, удачливость первых выступлений и дружелюбное, внимательное отношение в театре вселили в меня большую смелость, если не сказать — самоуверенность. Я быстро все учил, часто готовя одновременно две партии, и пел спектакли, как говорят, «с ходу», порой осваиваясь в роли уже на сцене. Во многом этому способствовал Сабинин, частенько болевший и охотно предоставлявший мне возможность заменять его в лирических партиях, которые он вообще не очень жаловал. Так пришло время заменить его и в «Травиате».

Зная, что рано или поздно мне придется петь партию Альфреда, я начал ее разучивать. Но не успел доучить до конца. «Травиата» шла всего третий раз, когда заболел Сабинин и утром ко мне прислали курьера с просьбой: петь вечером спектакль. Я подумал и... согласился, хотя твердо знал только первые два акта! Хорошо еще, что мизансцены запомнил, присутствуя на всех репетициях. Но костюм?! Фрак для первого и третьего действия у меня уже нашелся свой — он был необходим для концертов. Но во втором и четвертом актах ведь нужна менее парадная одежда — а мой личный «гардероб» не отличался в те времена ни обилием, ни изысканностью!

Недолго думая, я отправился к Сабинину просить разрешения воспользоваться его костюмами. Сабинин меня благословил и даже поблагодарил за помощь. Разрешив эту проблему, я затем весь день просидел дома, повторяя партию по клавиру. Постановщик Н. Боголюбов перед началом спектакля показал мне основные мизансцены, очень обрадовался тому, что я их помню, и быстро освободил. После первого акта, который прошел гладко, дирижер Н. Грубин зашел ко мне, похвалил и сказал, желая вдохновить на будущее добрым напутствием:

— И дальше пойте так.

Я посмотрел на него и серьезно ответил:

— Так могу петь еще только один акт, потому что вторую половину оперы еще не точно знаю наизусть. (Вот что значит смелость или, вернее, самонадеянность молодости! Сейчас, имея за плечами столь большой опыт, я ни за какие блага мира не решился

бы выйти на сцену с таким «знанием» партии!) Услышав это, дирижер изменился в лице. Но я его великодушно подбодрил, пообещав доучить партию... в антрактах. Так и было. В первом антракте я прошел с ним третий акт, во втором — четвертый! И весь спектакль провел без единой ошибки. Объяснить это можно только огромным нервным подъемом, когда память, внимание напряжены до предела. То, что это именно так, я смог убедиться довольно скоро. Ровно через неделю я снова пел «Травиату», уже значась на афише и тщательно, казалось, подготовившись к спектаклю с дирижером и режиссером. Вот тогда именно я и наврал... К тому же в последнем акте произошел конфуз из-за одежды. Я все еще щеголял в этом спектакле в костюмах Сабинина, который был вдвое полнее меня. И вот, когда мы с Виолеттой пели дуэт «Покинем край мы, где так страдали», я вдруг почувствовал, что брюки мои тихо ползут вниз... Кое-как, скрывшись за спиной умирающей Виолетты, я их подтянул. (Публика не могла не заметить мои маневры, явно не предусмотренные режиссером, но в зале было тихо.) Мысленно поблагодарив судьбу, я надеялся, что об этом уже никто не вспомнит.

Однако на следующий день я встретил пианистку Н. С. Кутепову, с которой готовил некоторые свои партии. Она еще издали заулыбалась мне и, подойдя, сказала, что вместе со своим мужем слушала меня вчера в «Травиате».

— А где вы сидели? — осторожно осведомился я.

— В четвертом ряду,— ответила она, продолжая улыбаться.— Вы очень хорошо пели. Только (тут я уже понял, о чем она скажет)... как мы волновались, когда заметили готовящуюся катастрофу! Муж сказал: «Боже, что сейчас будет?» К счастью, вы сами заметили и уползли за диван, не прерывая пения... Но поправили свой туалет явно неудачно, было смешно! И представляете, с каким сочувствием отнеслась к вам публика, что никто не подал даже виду, не только что засмеялся!

Я рассказываю здесь без прикрас о своих удачах и неудачах. Конечно, это всего только смешной случай, но и он говорит о том, что артист не может быть небрежен даже в мелочах. Он всегда должен думать о публике, всегда должен знать, как выглядит со стороны, и не позволять себе быть смешным. И даже сейчас мне становится страшно, когда вспоминаю, что взялся петь спектакль, зная лишь половину партии! Или за две недели выучил Альмавиву!

За один свердловский сезон я спел двенадцать партий, в основном ведущего репертуара! Среди них после Берендея, Альмавивы, Альфреда и Индийского гостя были Владимир Игоревич, Юроди-

вый, Андрей Хованский, Зибель [1], Фауст, Леопольд («Дочь кардинала» Галеви) [2]. А мой оперный «багаж», с которым я приехал в Свердловск, состоял только из Ленского, Берендея и отчасти Фауста. С десяток партий я выучил примерно за половину или две трети сезона! Так или иначе, но я завоевал доверие в театре.

По тем временам это было необходимо. Я горел желанием работать и изо всех сил старался быть полезным театру. По существовавшей системе сезонных контрактов и при довольно широком выборе исполнителей (тогда было значительно меньше оперных театров) молодой певец должен был приложить много стараний, чтобы доказать свое право на сценическую работу. Я знал, что если не успею быстро разучить партию, не смогу выступить экспромтом, чтобы выручить спектакль, то есть не проявлю должного профессионализма, то окажусь не очень нужным. Поэтому я сам во все вникал, не ожидая, когда мне укажут, не пропускал ни одной репетиции, присматривался, «мотал на ус»; ряд репертуарных партий проходил с частным концертмейстером, чтобы быть готовым в любой момент вступить в спектакль. Конечно, чтобы всегда быть в рабочем состоянии, надо было приложить немало сил. Кто выдерживал эти темпы, быстро двигался вперед. Правда, повторяю, мне повезло — я попал в творчески сильный коллектив, во главе которого стояли опытные и одаренные дирижеры и режиссеры.

Внутри театра явственно ощущалось влияние революционных преобразований. Творческая сплоченность коллектива, отсутствие нездоровой конкуренции, товарищество сыграли решающую роль в том, что свой первый сезон я провел успешно.

---

[1] Н. Н. Боголюбов решился на эксперимент — уговорил меня спеть партию Зибеля, которую исполняли в Свердловске две молодые певицы – меццо-сопрано. Не подумав о том, что я ущемляю их творческие интересы, и считая каждую работу полезной, если она не приносит ущерба голосу, я согласился и после одной репетиции спел эту партию не без успеха. Очень хорош был костюм, я казался себе на сцене весьма элегантным и не прочь был покрасоваться в образе юного Зибеля перед его предыдущими создательницами, к одной из которых я — теперь уже можно признаться — был неравнодушен. Но, увы, эффект получился неожиданный — обе певицы перестали со мной разговаривать... Догадавшись наконец о причине бойкота, я отказался от Зибеля, получив взамен партию Фауста. Мне и здесь повезло: если бы не конфликт с певицами, то я, наверное, так и пел бы весь сезон Зибеля и неизвестно когда добрался бы до заглавной роли. Надо прямо сказать, что судьба ко мне благоволила.

[2] Спел я в своем первом сезоне и Ленского, но он принес мне мало радости. Войдя в уже готовый спектакль, я не мог реализовать все, чего достиг в этой партии под руководством К. С. Станиславского. Мой свердловский Ленский был только эскизом, наброском последующего образа.

Боголюбов никогда не перегружал исполнителей сценическими задачами, отвлекающими от пения; наоборот, он всегда искал наиболее естественные мизансцены. Меня оберегали и дирижеры, советуя не форсировать голос, больше работать над кантиленой и плавным, выразительным пением. На уроках Палицын часто предупреждал:

— Не стремитесь давать звука больше, чем у вас есть; если вы не будете напрягать голос, он сам постепенно приобретет силу и свободу.

Дирижеры постоянно мне напоминали, что в опере главное — вокальная выразительность. Должен прямо сказать, что один сезон в Свердловске подвинул меня в вокальном отношении больше, чем все предыдущие годы занятий в Москве. Я уже больше не переживал сомнений, мог приспособиться ко многим вокальным трудностям, которые еще в Москве были для меня неодолимыми.

Я понял «секрет» широкого использования разнообразных тембровых красок, динамики. Еще Н. Г. Райский внушал нам, что удачно найденный в пении нюанс обладает иногда удивительной силой воздействия. Помню, он много нам рассказывал о шаляпинском Демоне, о тех спорах и о том интересе, которые сопутствовали его выступлениям в этой партии. По словам Райского, Демон явился одним из гениальных открытий певца. Из всего рассказанного Райским мне особенно запомнилась сцена с ангелом у монастыря. Ангел преграждает Демону путь к обители, где нашла приют Тамара. Но Демон побеждает... И свою последнюю фразу, обращенную к ангелу: «Здесь больше нет твоей святыни, здесь я владею, я люблю»,— которую драматические баритоны обычно пели на forte, Шаляпин тоже спел могучим звуком, особенно подчеркнув слова «я владею». Но заключительное «я люблю» он произнес на таком pianissimo и вложил в него такую силищу чувства, такую душевную тоску, что, как говорил Райский, словами этого впечатления передать невозможно, как и невозможно забыть его...

— И мы поняли,— продолжал Назарий Григорьевич,— что никакое forte не могло так взволновать, как это шаляпинское pianissimo.

Законы музыкального контраста я уже понимал. Их раскрыли мне еще Райский и Соколов, о них я многое слышал от музыкантов и, конечно, познакомился с этим большим искусством на спектаклях Большого театра. В Свердловске я получил возможность применить все наблюдения и познания в собственном исполнении. В этом и заключалось для меня огромное значение первого театрального сезона — он помог мне сразу вырваться на просторы

практической деятельности, давшей богатый материал для поисков, раздумий, экспериментов. Передо мною открывались большие творческие перспективы.

Свердловский сезон заканчивался в мае 1927 года. Но уже месяца за три до этого срока, примерно в марте, я неожиданно получил приглашение с будущего сезона вступить в состав русской оперной труппы в Харбине[1]. В телеграмме от дирекции труппы мне прямо так и предлагалось место «ответственного тенора» на ведущие лирические партии. Для меня это было очень лестно. Одновременно со мной получили приглашение в Харбин С. Стрельцов, баритоны В. Ухов и К. Книжников, меццо-сопрано А. Зелинская и другие. Срок моего договора в Свердловске истекал, о новом разговор еще не поднимался, и я, подбадриваемый товарищами, получившими аналогичные телеграммы, счел возможным принять приглашение. Узнав об этом, Арканов очень обиделся на меня, но менять решение было уже поздно.

После Свердловска я провел месяц летнего сезона в Уфе, на остальное время уехал в деревню. Здесь я, как в юности, помогал матери на огороде, ходил за грибами, ловил рыбу, а вечерами пел на улице песни с деревенскими девчатами и парнями.

В сентябре 1927 года большая группа артистов выехала в Харбин. Я был полон самых розовых надежд, творческих планов, мечтаний — так окрылил меня свердловский опыт. Мне и в голову не приходила мысль, что я могу не справиться или не понравиться на новом месте. Наоборот, я рвался в бой за новые партии, жаждал деятельности, побед... С первых же дней своей профессиональной работы я полюбил театр и подчинил ему весь распорядок своего времени. Строго выдерживал необходимый для певца режим и легко мог пожертвовать любым удовольствием ради дела. Театр, сцена стали главной целью моей жизни уже не только в мечтаниях, но и в повседневной практической деятельности. Теперь я был убежден, что не ошибся в выборе своего пути. Это рождало уверенность и сладкие грезы о будущем. И мне не пришлось разочароваться.

Помню, теплым лунным вечером мы приехали в столицу Маньчжурии. Стояла чудесная золотая осень. С вокзала нас повезли в машинах. Я заметил, что едем по левой стороне, и пока размышлял над такой странностью уличного движения (потом я узнал, что это правило для многих зарубежных городов),— мы уже подъ-

[1] После революции Харбин стал административным центром Маньчжурии, но в связи с тем, что КВЖД эксплуатировалась Советским Союзом вместе с Китаем, в городе было много советских служащих и в железнодорожном собрании работала русская опера.

ехали к гостинице «Палас», так, по существу, я и не увидал города. Только утром я смог немного с ним познакомиться.

Театр помещался в заново отстроенной части Харбина, так и называвшейся «Новый город». Почти весь он был застроен небольшими одноэтажными коттеджами, в которых жили советские железнодорожные служащие. Центральная улица напомнила мне московскую Тверскую. Город был вполне европейского типа, со всеми урбанистическими контрастами. Просторные дома, роскошные отели и магазины, банки и другие коммерческие предприятия в центре города и страшная нищета на окраинах, перенаселенных до предела: в каждой комнате этих маленьких тесных домиков жили пятнадцать — двадцать человек, в основном китайцев. Центр Харбина был заселен главным образом иностранными коммерсантами. Особую и довольно значительную группу составляли русские белоэмигранты, которые имели свои газеты, увеселительные заведения и т. д. В их слепой ненависти ко всему советскому мне пришлось убедиться в первое же утро.

Едва я успел переступить порог отеля и выйти на тротуар, как подъехало такси и шофер на чистейшем русском языке предложил мне свои услуги. Я сел в машину, и моим вниманием завладел город, внешняя жизнь которого резко отличалась от нашей, советской. Шофер начал со мной разговор. Это был человек лет за тридцать, в неопрятной, засаленной куртке и такой же кепке. Узнав, что я из Москвы, он спросил:

— Ну, как там?

— Очень хорошо,— ответил я, ничего не подозревая.

Эти слова его словно прострелили. Он изменился в лице и разразился дикой бранью. Мой таксист оказался бывшим офицером — ярость белоэмигрантов подогревалась русской знатью во главе с великим князем Кириллом. Из Парижа он поздравлял своих беглых земляков с днем рождества, обещая уже следующий-то Новый год обязательно праздновать в России. В ту пору белоэмигранты жили ожиданием краха Советской власти и надеждой на возвращение. Естественно, что мои слова нарушили призрачное равновесие души шофера-эмигранта и привели его в неистовство.

Эта встреча меня насторожила. Я понял, в какой сложной обстановке придется работать, и стал тщательно избегать подобных инцидентов. Тем временем собралась вся наша труппа. Начались спевки, репетиции, а через неделю «Князем Игорем» Бородина открылся сезон. На следующий день шел «Евгений Онегин», и я пел Ленского. Небольшой театр, мест на восемьсот, был всегда полон: его охотно посещали не только члены советской колонии, но и



А. В. Нежданова — Эльва.
«Лоэнгрин» Р. Вагнера
←

М. П. Максакова — Амнерис.
«Аида» Дж. Верди
→

Л. В. Собинов — Лоэнгрин.
«Лоэнгрин» Р. Вагнера





С. И. Мигай — Онегин.
«Евгений Онегин»
П. И. Чайковского

С. И. Мигай — Грязной.
«Царская невеста»
Н. А. Римского-Корсакова





Л. Ф. Савранский — Борис Годунов. «Борис Годунов» М. П. Мусоргского

Л. Ф. Савранский — Грязной. «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова





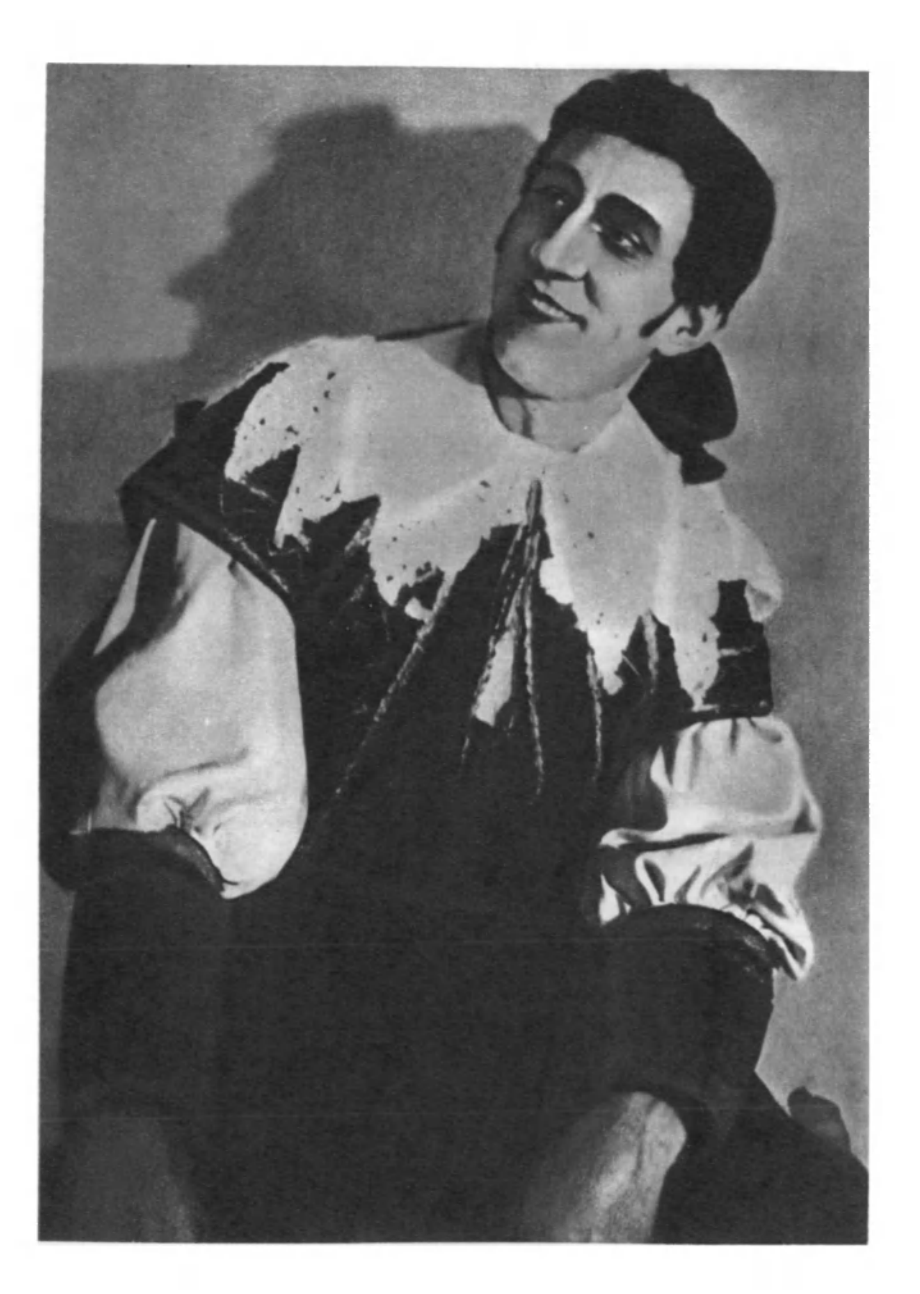
К. Г. Держинская — Маша.
«Дубровский» Э. Ф. Направника



Д. Д. Головин — Фигаро.
«Севильский цирюльник»
Дж. Россини
→

Н. К. Печковский — Герман.
«Пиковая дама»
П. И. Чайковского





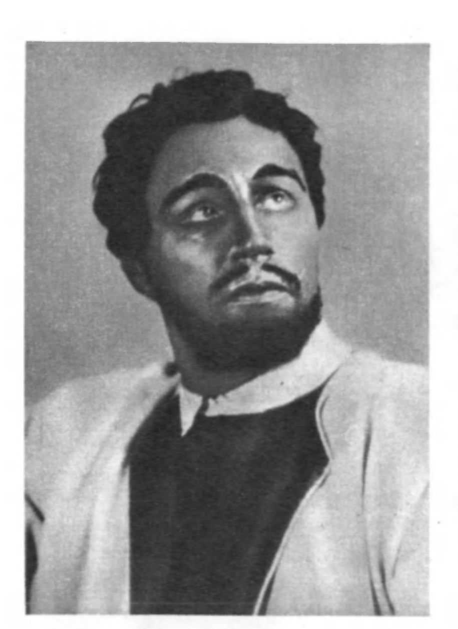

Моему милому другу
2/II 30

А. С. Пирогов
←

А. С. Пирогов — Мефистофель,
С. Я. Лемешев — Фауст.
«Фауст» Ш. Гуно



Н. С. Ханаев — Отелло.
«Отелло» Дж. Верди



Н. А. Обухова — Любаша.
«Царская невеста»
Н. А. Римского-Корсакова
-->

Н. С. Ханаев — Хове.
«Кармен» Ж. Бизе





Е. А. Степанова — Шемаханская царица. «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова

Е. К. Катульская — Лакме. «Лакме» Л. Делиба





М. О. Рейзен — Гремин.
«Евгений Онегин»
П. И. Чайковского

П. М. Норцов — Онегин.
«Евгений Онегин»
П. И. Чайковского





В. В. Барсова — Розина.
«Севильский цирюльник»
Дж. Россини

Н. С. Чубенко — Маша.
«Дубровский» Э. Ф. Направника
→

Г. В. Жуковская — Мими.
«Богема» Д. Пуччини







М. Д. Михайлов — Чуб.
«Черевички» П. И. Чайковского

М. П. Максакова — Марфа.
«Хованщина» М. П. Мусоргского





иностранцы. Правда, белогвардейские газеты часто отзывались о наших спектаклях весьма злобно. Но даже иностранцы не обращали на них никакого внимания и принимали нас очень горячо, не говоря уже о советских работниках КВЖД.

Конечно, прежде всего это объяснялось высоким художественным уровнем спектаклей. Пазовский (приехавший на второй сезон), дирижер исключительной культуры и строгих требований, был в расцвете своего дарования и кипучей энергии. С большим опытом был и другой дирижер — старик Я. Позен. Это обеспечивало профессионализм оркестра и хора, слаженность всего музыкального ансамбля. В репертуаре преобладала русская классика — «Князь Игорь», «Руслан и Людмила», «Снегурочка», «Евгений Онегин». Когда приехал Пазовский, была поставлена «Хованщина». Из опер западноевропейских композиторов шли «Кармен», «Севильский цирюльник», «Травиата». Значительную долю репертуара занимала оперетта — я тоже приобщился к этому жанру, исполняя в «Жрице огня» Валентинова роль лирического героя Люсьена, в партии которого было много пения и не так много чистого разговора.

Работал я по-прежнему с большим увлечением, но в основном занимался шлифовкой партий, спетых в Свердловске. Их мне хватило на два харбинских сезона. Из новых ролей были только Баян в «Руслане и Людмиле» и Билли в «Трильби» Юрасовского, оперы-мелодрамы, получившей большую популярность в 20-е годы.

В следующем сезоне я «заболел» Гофманом («Сказки Гофмана» Оффенбаха). Но меня всячески отговаривал Пазовский. Он убеждал, что партия эта требует другой насыщенности звука. Вероятно, я не соглашался, потому что дирижер наконец сказал прямо:

— Вы споете ее, но наказаны будете. За примером ходить недалеко: вот Иван Поликарпович Варфоломеев, наш режиссер, в прошлом тенор, потерял голос именно на партии Гофмана. Не верите мне, спросите у него, во что обошелся ему неразумный риск. Вы сможете спеть Гофмана попозже, когда опыта и умения будет больше.

Конечно, я не пошел ни о чем спрашивать Варфоломеева. Пазовский убедил меня. Но как тоскливо было сказать себе, что Гофмана петь не буду. Правда, я надеялся на будущее. Но, увы, мне так и не пришлось встретиться с этим героем.

Чуткое, благожелательное отношение Пазовского и большой опыт Позена помогли мне укрепить свою вокальную технику, приобрести необходимую свободу для выполнения своих художественных замыслов. В моем репертуаре было уже двенадцать партий ве-

дущего лирического репертуара. Я начал чувствовать себя настоящим профессионалом, умел завладеть вниманием аудитории, заразить ее своими эмоциями. Это не раз отмечалось в прессе, уделившей мне немало теплых строк.

Если в Свердловске я выдержал испытание на профессиональную пригодность для оперы, то новые два сезона уже дали определенный сценический опыт. Дольше оставаться здесь я не захотел — тянуло домой, в Россию. Увидев в Харбине нашумевший в то время советский фильм «Бабы рязанские», я плакал от тоски по родине. Кроме того, я понимал, что для дальнейшего творческого роста, для достижения художественной зрелости нужно изменить обстановку, встретиться с новыми слушателями, с новыми партнерами, с новым репертуаром.

После окончания сезона в марте 1929 года я простился навсегда с Харбином и вернулся в Москву. По приезде тотчас помчался в Посредрабис, обычно получавший с мест заявки на певцов, оформлявший договоры и т. д. Заведующий отделом Александр Яковлевич Альтшуллер, в прошлом певец и антрепренер, а позднее суфлер в Большом театре, встретил меня очень приветливо, сказал, что слышал о моих успехах, и тут же предложил поехать на весенний сезон в Пермь. Чтобы не тратить времени даром, я согласился. Спел за полтора месяца несколько спектаклей: «Фауста», «Травиату», «Севильского цирюльника», ничего интересного для себя не приобрел и, вернувшись в мае в Москву, снова направился в Посредрабис.

Еще уезжая в Свердловск, я поставил себе задачу не меньше пяти лет поработать на лучших периферийных сценах. О Большом театре я еще не думал. Поэтому встреча с директором Тбилисского оперного театра И. Мачабели вновь определила мою судьбу еще на два ближайших года.

При переговорах Мачабели предложил мне пятьсот рублей при норме восемь спектаклей в месяц. Я же решительно настаивал на семи выступлениях, так как на опыте убедился, что это предельная нагрузка для исполнителя ведущих партий лирического репертуара.

Мачабели был несколько озадачен:

— Почему вы говорите не о большем гонораре, а о меньшем количестве спектаклей? Вы заранее уверены, что вам придется столько петь? Ведь вы молодой певец.

— Уверен,— ответил я и стоял на своем.

Моя настойчивость возбудила любопытство директора — он захотел меня послушать. Уже немного зараженный «премьерством»,

я посчитал за унижение петь перед ним как начинающий певец и предложил послушать записи, которые я сделал в Харбине по предложению американской фирмы «Виктор». Но прослушивание так и не состоялось. Мачабели позвонил мне и сказал, что имеет обо мне самые лучшие отзывы и принимает все условия.

Я обрадовался, что получается по-моему, и тут же поймал себя на том, что испытываю тревогу: когда все решилось, как мне хотелось, я... испугался Тбилиси. Бывалые певцы мне не раз говорили, что там «пройти» не так легко.

Это город старых оперных традиций — еще с середины прошлого столетия в нем регулярно работала итальянская труппа. В 80-х годах ее сменила русская опера, которой руководил М. М. Ипполитов-Иванов. Тифлис охотно посещали все выдающиеся русские певцы. Известно, что там получил свое первое признание юный Шаляпин. Кумиром публики в первых десятилетиях века был замечательный грузинский тенор Вано Сараджишвили. После революции тифлисская опера особенно расцвела. Туда стекались лучшие артистические силы. Появились свои национальные кадры.

Много понаслышался я рассказов и о местной публике — горячей, очень любящей пение, но избалованной превосходными исполнителями и потому очень требовательной. Я понимал, что, пожалуй, этот сезон может решительно повлиять на всю мою дальнейшую судьбу. Ведь тогда, при существовавшей договорной системе, певец, чтобы всегда иметь интересные предложения, высоко «котироваться», должен был не только однажды завоевать любовь и симпатию публики, но все время поддерживать и приумножать свой творческий авторитет. При этом условии, вернее требовании, нельзя было позволить себе почить на лаврах, как делают это некоторые сегодняшние молодые певцы, прикрытые надежной броней постоянной штатной системы.

Тогда же главным мерилом успеха считалось предложение артисту остаться на второй сезон: это значило, что он «прошел» у публики. Если же артист оставался на третий сезон — то все понимали, что он стал уже любимцем местных слушателей. Я решил обязательно пропеть в Тбилиси два сезона.

Это я поставил себе как цель, трясясь в поезде около четырех дней,— тогда в Тбилиси была только одна дорога — через Минеральные воды и Баку. Я ехал на Кавказ впервые, и все путешествие приобрело огромный интерес. Даже солончаковая пустыня и леса нефтяных вышек, окружавшие Баку, произвели грандиозное впечатление. Сам же Тбилиси, непринужденно и весело раскинувшийся у подножия большой горы, по которой двигались казавшие-

ся издали игрушечными вагончики фуникулера, покорил навсегда своим неповторимым сочетанием прекрасной европейской архитектуры и яркого южного колорита, жгучим солнцем, обилием зелени и необычайной жизнерадостностью. Остановившись в гостинице на Пушкинской улице, рядом с огромным караван-сараем (торговые ряды), теперь уже не существующим, я поехал знакомиться с театром.

На центральной магистрали города — проспекте Руставели,— окруженное с обеих сторон изящными скверами, стоит монументальное здание. Кружевные арки и голубые купола в мавританском стиле придают ему легкость и стройность, скрадывая истинные масштабы. Это и есть Государственный театр оперы и балета имени З. Палиашвили. В те годы он еще назывался просто Госопера, а композитор, именем которого был позднее назван театр, тогда возглавлял Тбилисскую консерваторию.

Кроме режиссера Боголюбова, с которым я работал в Свердловске, других знакомых я не встретил. В труппе преобладали грузинские певцы, отличавшиеся великолепными голосами: прекрасные драматические тенора Д. Андгуладзе и Н. Кумсиашвили, лирические баритоны — тонкий, артистичный А. Инашвили, его брат Г. Венадзе, замечательный актер, певец высокой культуры бас Леон Исецкий, молодой тогда Датико Бадридзе, исполнявший лирический репертуар, бас В. Шарашидзе (брат режиссера Большого театра Т. Шарашидзе). Из приезжих назову великолепное колоратурное сопрано Е. Попову, работавшую в Тбилиси уже много лет, лирическое сопрано М. Баратову, перешедшую вскоре на сцену Большого театра, выдающегося драматического баритона И. Горелова. За дирижерским пультом театра стояли Иван Петрович Палиашвили, брат композитора, и А. Павлов-Арбенин, очень глубокий и своеобразный музыкант. Но особенно поразили мое воображение имена предполагавшихся гастролеров — Ал. Пирогов, К. Держинская, С. Мигай, Вл. Сливинский, М. Максакова, Н. Печковский, Дм. Головин...

Первым моим спектаклем был «Евгений Онегин». Заглавную партию пел Сандро Инашвили, один из лучших Онегиных, с которым я когда-либо встречался на сцене. Культурный певец, элегантный, прекрасно носивший фрак, он был красив, благороден и обаятелен. Татьяну пела М. Баратова, Ольгу — молодая талантливая певица В. Овчаренко, дирижировал — В. Ульрих. В моей памяти слабо сохранился этот спектакль — возможно, потому, что прошел он не очень ярко. Тбилисская публика, помнившая в Ленском еще Вано Сараджишвили, пять лет назад приветствовавшая

на своей сцене Л. Собинова и примерно за год — Козловского, естественно, еще «присматривалась» к новичку. Кроме того, на тбилисской сцене с давних пор жил культ прекрасного пения, блеска вокального мастерства — традиции, оставшиеся еще от времен итальянской оперы и отвечавшие характеру национального темперамента, самой роскошной природы Грузии. В партии же Ленского на первом месте — глубокая, чистая лирика. Однако дебют, очевидно, прошел все же неплохо, так как после этого спектакля я получил весь ведущий репертуар, в том числе и ряд новых партий: герцога в «Риголетто», Рудольфа в «Богеме», Джеральда в «Лакме».

По сравнению со Свердловском и Харбином в Тбилиси была, если можно так сказать, несколько иная звуковая атмосфера. Внимательно вслушиваясь в голоса певцов, несущиеся со сцены в зал, я отмечал яркое звучание, полный диапазон, ровность регистров, крепкие верха, кантиленность. Все это считалось обязательной нормой исполнения и всячески поощрялось не только дирижерами, но и режиссерами. Именно этим можно объяснить прекрасный состав оперной труппы и то, что столицу Грузии с охотой посещали лучшие артистические силы Москвы и Ленинграда. Меньше увлекались здесь постановочными новациями, но общий уровень сценической культуры был несомненно на высоте. Талантливые и опытные певцы, составлявшие обычно творческое «ядро» тбилисской труппы, редко грешили против психологической правды образа. Все это создавало прекрасную обстановку для развития молодых певцов, которым прежде всего надо было утвердиться в своем вокальном мастерстве. Все, что я нашел в Тбилиси, было для меня просто кладом. Моему вокальному росту много помогли Палиашвили и Павлов-Арбенин с их огромным опытом подлинно оперных дирижеров, глубокой чуткостью и вниманием именно к вокальному образу.

И наконец, еще одной встрече суждено было сыграть огромную роль в моей жизни.

К началу моего второго сезона вернулся в Тбилиси окончивший Ленинградскую консерваторию молодой Александр Шамильевич Мелик-Пашаев, оперный дирижер — как говорят, «милостью божьей». Дело в том, что Александр Шамильевич буквально вырос в тбилисской опере, начав там свой путь с работы пианиста-концертмейстера. Очаровательный человек, необычайной душевной деликатности, такта и открытой дружелюбности, Мелик-Пашаев вскоре завоевал всеобщую любовь и как талантливый музыкант. Поэтому, когда ему неожиданно пришлось впервые встать

за дирижерский пульт, чтобы провести без репетиции такой сложный спектакль, как «Фауст», этот вечер запомнился в театре как праздник. И действительно, как мне рассказывали, молодой дирижер вложил в свой первый спектакль такое воодушевление, эмоциональный подъем, темперамент, проявил такое мастерство в руководстве ансамблем, большими звуковыми массивами (например, сцена хорового марша), что не только публика, но и все участники оперы, включая оркестр и хор, устроили ему овацию. Он скоро полностью утвердился как дирижер и затем поехал завершать свое образование в Ленинград, где учился в классе А. В. Гаука. По возвращении в Тбилиси Александр Шамильевич взял ставить первой оперу «Князь Игорь».

Хорошо помню нашу первую встречу. Меня представили ему как исполнителя партии Владимира Игоревича. Он очень мило улыбнулся, пожал мне руку и, как мне показалось, немножко недоверчиво посмотрел на меня. А я недоверчиво посмотрел на него. Мы казались друг другу слишком молодыми. Помню, я подумал с некоторой обидой: «Я-то, конечно, молод, но и ты, кажется, не старее» (как потом выяснилось, Александр Шамильевич был даже моложе меня на три года!). Но поскольку Мелик-Пашаев был дирижером, то я считал его молодость непростительной. Правда, я знал, что дирижер, несмотря на свою юность, пользуется большим уважением в театре, что он не новичок за пультом. И все-таки я, конечно, еще не имел представления о масштабе его дарования, в чем, впрочем, удостоверился почти тотчас. Александр Шамильевич сразу же спросил, не хочу ли я пропеть с ним свою партию? Разумеется, я ответил утвердительно. Взяв меня дружески под руку, он пошел со мной в класс. По дороге я вспомнил, что надо пригласить концертмейстера.

— Не надо,— сказал Мелик-Пашаев.— Я проаккомпанирую.

— Тогда возьмем клавир,— сказал я.

— И клавира не надо.

Окончательно заинтригованный, удивленный и даже огорченный легкомыслием молодого человека, я вошел с ним в класс.

Партию Владимира Игоревича я знал хорошо, так как уже много раз пел спектакль. За себя я не беспокоился. Дирижер сел за рояль, а я насторожился — что-то сейчас будет?! Но вот он взял несколько аккордов, как бы проверяя инструмент, и «пошла» сцена затмения солнца из пролога. Я как загипнотизированный смотрел на руки Мелик-Пашаева, заставившие рояль звучать по-оркестровому. Играл он превосходно, петь с ним было необычайно удобно. Занимались мы долго. Некоторые фразы повторяли по не-

скольку раз, и так оба увлеклись, что не заметили, как пролетело около двух часов!

Первого урока с Александром Шамильевичем я не забыл до сих пор. Для меня это было подлинно творческое приобретение.

Хотя буквально с первых же сценических шагов мне довелось работать с очень крупными дирижерами, никогда раньше я не испытывал такой душевной близости, такого музыкального контакта. Весьма возможно, что причина этого отчасти коренилась в нашем возрасте. Ведь обычно дирижеры бывали «в годах». Я испытывал к ним глубокое уважение, как к наставникам, а Мелик-Пашаев был моим сверстником, я видел в нем не столько учителя, сколько товарища, и мог позволить себе увлекаться, фантазировать, искать. И что самое замечательное: великолепно эрудированный музыкант, он тоже увлекался вместе с актером, шел навстречу его желаниям и развивал их. Здесь не было подчинения певца дирижеру или дирижера певцу, как это часто случается. Это было единство намерений двух равных в правах художников. Да, именно равных, хотя еще никто из нас, певцов, не обладал такой высокой культурой, такой музыкальной эрудицией, как Мелик-Пашаев. И конечно, дело заключалось в том, что Александр Шамильевич владел удивительным даром быть для того, с кем он работает, не руководителем, а прежде всего партнером. Он никогда не прибегал к окрику, не «жал» авторитетом. И в этом сказывались не только редкий такт, скромность, деликатность натуры дирижера, но, главное,— его вечно молодая душа и неугасимый темперамент, способность зажигаться самому и вдохновлять исполнителя своим доверием, своим открытым откликом.

Мелик-Пашаев, с его изумительным чувством ансамбля, влюбленностью в кантилену, с его необычайно певучей душой тончайшего музыканта, умеющий вызвать эту певучесть не только в вокальном исполнении, но и в оркестре, очень много дал мне как оперному певцу. Когда за пультом стоял Мелик-Пашаев, я всегда был не только спокоен (чувство, необходимое певцу), я ликовал в предвкушении еще одной встречи с вдохновенным артистом. И это состояние помогало преодолевать любые вокальные трудности. Дирижер, казалось, дышал и пел вместе с тобой.

Если к этому добавить, что Мелик-Пашаев сразу же взял на себя весь лирический репертуар, в котором пел я, если вспомнить, что в 1931 году почти одновременно мы с ним были приняты в Большой театр и здесь чаще всего именно с ним я пел мои любимые оперы — «Онегина», «Травиату», «Ромео» и многие

другие,— то можно понять, что значил для меня Александр Шамильевич. Последние пятнадцать лет мы жили с ним в одном доме и, часто встречаясь на прогулке, беседовали о театре, об искусстве, о музыке... Незадолго перед своей кончиной как-то в разговоре, вспоминая о прошлом, Александр Шамильевич сказал:

— А все-таки удивительная у нас дружба, Сережа. Так давно мы знакомы, так долго работаем вместе, но никогда не сказали друг другу неуважительного слова, никогда в наших отношениях не было небрежности, панибратства.

Он был глубоко прав: тридцать пять лет мы работали вместе, почти ежедневно встречаясь в театре, и нас объединяло не только «чувство локтя», но — я бы сказал — на редкость чистая, целомудренная дружба. Мы действительно ничем не потревожили, не омрачили наши отношения, проявляя исключительную бережность друг к другу. Мы даже никогда не переходили на «ты», не говоря уже о других «запанибратских» привычках, столь характерных, к сожалению, для театрального быта и сейчас.

Радость творческого общения с Мелик-Пашаевым я испытал вновь, когда мы с Г. П. Вишневской готовили «Травиату». Вместе с ним мы провели всю работу, вплоть до оркестровой репетиции. Но спектаклем, состоявшимся 24 мая 1964 года, дирижировал уже Б. Э. Хайкин; Александр Шамильевич почти накануне спектакля тяжело заболел, и больше нам увидеться не довелось.

Среди партий, спетых впервые на тбилисской сцене, для меня памятнее всего — герцог Мантуанский. Взялся я за него не без робости. Мечтал о герцоге давно, с первых лет занятий в консерватории, как только услышал в опере Зимина в сезоне 1922/23 года тенора Дориани, приехавшего из Италии (Джильду пела чудесная певица Куренко-Гонцова, дирижировал М. М. Багриновский). Раньше, конечно, не раз слыхал в концертах знаменитую песенку герцога, пробовал даже сам петь ее в самодеятельности кавалерийской школы, но не одолел. Поступив в консерваторию, я осмелел: так как был убежден, что во мне нашли профессиональные данные, а это, как мне тогда казалось, давало право уже на любой репертуар. И с чувством такого права я вновь набросился на партию герцога и... вновь отступил...

Я пишу об этом, так как знаю, какая это мука: понимать партию, чувствовать ее и не быть в состоянии ее осилить...

Но мне повезло: русская песня приучила меня чуть ли не с детских лет обращать внимание на переживание, заложенное в тексте. Н. Г. Райский, всячески увлекая художественными задачами, одновременно заставил меня непрестанно трудиться.

Станиславский воспитал потребность к анализу замечаний, которые делались нам во время репетиций. После его уроков я, может быть, даже наперекор себе (ведь так приятно порой пожить хоть час-другой в состоянии иллюзорного восторга!) не мог уже выдавать желаемое за действительное...

...Природа сравнительно скупо отпустила мне голосового материала, в смысле его обширности и силы. Ведь есть немало певцов, которые от природы обладают полным диапазоном, свободными верхами, звучностью. Мой же голос, как я понял значительно позже, мог привлекать главным образом тембром. Сила звука, диапазон — все это пришло позже, как результат работы. Но, видимо, мне всегда чего-нибудь не хватало, что-то меня не удовлетворяло, потому что я слишком рано пытался «петь мысли»...

Оглядываясь на пройденный путь, я вижу, насколько разумно вели меня дирижеры, как постепенно поручали они мне партию за партией, оберегая от той музыки, которая оказалась бы мне не под силу. Если в 1924—1925 годах я еще с трудом осваивал Ленского, то в следующие два сезона уже пел Альмавиву, Альфреда и даже Фауста. «Даже», потому что эта партия вокально столь же трудна, сколь и красива, но почему-то я от нее никогда не получал особенной радости. Играть здесь было нечего. Не помогал мне и Гёте, ибо оперный Фауст не имеет ничего общего с философским образом, созданным гением великого немца. Както, выходя на сцену петь пролог, я посмотрел на себя в зеркало: на молодом лице борода, седой парик — фальшиво. А загримироваться правдиво нельзя, ведь «превращение» Фауста из старика в юношу должно совершаться мгновенно, я лишь успевал за креслом скинуть длинный балахон, который прикрывал красивый светлый костюм.

Нет в прологе единства между музыкой и образом. Музыка пролога написана для «крепкого» звука (не случайно пролог поют часто лирико-драматические тенора) и как будто требует активного действия. А изображать нужно древнего старика. После «омоложения» Фауст становится «голубым» оперным любовником. И ему не остается ничего, кроме красивой, но все же сентиментальной любовной сцены с Маргаритой. Его не делает более мужественным даже знаменитое *до* в каватине. Нет, может быть, я неправ, но, повторяю, характера Фауста я не ощущал и вся моя забота сводилась к тому, чтобы элегантно выглядеть и красиво спеть. А последнее не так легко: здесь нужен и обширный диапазон, и свободные верха, и плавность изящной кантилены.

Но как ни мало симпатичен был мне Фауст, именно он открыл дорогу к герцогу. Работу над этой партией я начал еще с И. Н. Соколовым летом перед отъездом на свой первый сезон в Свердловск; держал ее «на прицеле» и все последующие годы, но виртуозности, легкости, непринужденности пения в этой партии мне не удавалось достичь. И вот, вернувшись к «Риголетто» теперь, спустя три года, я вдруг ощутил желанную свободу, которой так недоставало мне раньше. А ведь работал я над герцогом в Тбилиси совсем немного: меня не могли ждать, пока я соберусь, впоюсь...— в театре царит напряженный ритм, и если ты за ним не поспеваешь, то можешь оказаться на обочине, а то и вовсе придется посторониться...

Я храбро пришел на спевку, хорошо зная партию, которая как-то вдруг обернулась ко мне своими положительными сторонами. Это помогло мне быстро войти в спектакль. Е. Попова пела Джильду, И. Горелов — Риголетто. Позднее я пел эту оперу с Дм. Головиным, С. Мигаем, Е. Степановой и другими гастролерами. Но и певцы, певшие тогда на тбилисской сцене, составляли превосходный ансамбль, позволивший мне быстро освоиться с новой партией и войти, как говорится, во вкус. Скоро я уже пел знаменитую песенку герцога по нескольку раз на бис, в том числе на грузинском, армянском и итальянском языках, не скряжничая, не волнуясь, что впереди предстоит еще труднейший квартет. Это был ощутимый шаг вперед в моем вокальном развитии.

Я уже перестал бояться трудностей партии, ее тесситуры, а, наоборот, почувствовал, что она очень удобно и естественно ложится на голос, хотя поначалу, когда глядел в клавир, то замирал от страха: как все это спеть?!

В этом смысле русская музыка — явление совершенно обратное. Особенно Глинка и Римский-Корсаков. Смотришь в ноты — все кажется просто и легко, а начинаешь петь — вдруг, откуда ни возьмись, возникают непредвиденные сложности. К примеру — партия Баяна («Руслан и Людмила») не поднимается выше соль второй октавы, а попробуйте ее освоить! Эпический характер тянет на большую широту звука, а это чревато форсировкой, мешает свободе кантилены. Такой же «коварный» и Левко в «Майской ночи» Римского-Корсакова. Предельные ноты вверху —фа-диез, соль, ля, вся вокальная линия словно бы песенная: кажется, пой себе, да и только. Ан нет! Для того чтобы действительно хорошо спеть, надо много поработать, чтобы не только технически одолеть партию, а прежде всего проникнуться ее характером. Вот почему русская музыка так трудна для зарубежных певцов. Она

ставит перед исполнителем проблему создания исторически и социально обусловленного образа, верного во всех деталях, вплоть до отдельных интонаций. Не случайно герои Глинки требуют не только зрелого мастерства, сценического опыта, но и какой-то глубоко затаенной внутренней правды. Даже Шаляпин в молодости не справился с Русланом, а потом так и не решился повторить свою попытку.

Музыка же Верди требует молодых, свежих, эластичных голосов. И если у певца в диапазоне есть требуемая нота, то она будет психологически верно звучать в любой партии Верди, независимо от характера действующего лица. Правда, у Верди традиции итальянского bel canto уже сочетаются с требованиями большей конкретности психологии образа. Вот почему меня так манил герцог. Кроме того, почему-то я был уверен, что в этой партии обязательно буду иметь успех и, как знать, может быть, именно эта роль будет решающей для продолжения контракта на второй сезон. Партия герцога — блестящая, бравурная, очень «вокальная» и вместе с тем открывающая путь к характеру,— как мне думалось, была верным средством завоевать симпатии тбилисских зрителей, темпераментных, увлекающихся и очень отзывчивых на итальянскую музыку.

В те времена, да, пожалуй, и теперь, оперы, подобные «Риголетто» или «Травиате», редко привлекали внимание большого, оригинального режиссера, особенно на периферийных сценах. Это обычно были спектакли-концерты, опирающиеся на три-четыре центральные роли, исполнители которых были сами себе режиссерами. В остальном все полагалось на традицию. Так и я сам создал в своей фантазии облик герцога, не ведая даже еще о том, что его прообразом для Верди послужил Франциск I из драмы Виктора Гюго «Король забавляется». Не зная литературного первоисточника, я целиком исходил из музыки, своего героя я видел юношей. Мой герцог был избалованным, капризным, легкомысленным и обаятельным, привыкшим пользоваться благосклонностью придворных дам и одерживать легкие победы. Сознаюсь, я никак не мог представить герцога правителем страны! Я относился к нему как к беспечному повесе, которому вся жизнь представлялась цепью увлекательных любовных приключений. Такой образ подходил и к моим внешним данным. Если учесть изящный, светлый костюм, красиво завитой парик, если добавить, что, пройдя школу Станиславского, я умел довольно свободно и пластично двигаться по сцене, то, при условии хорошего знания партии, можно представить, что успех завоевать ока-

залось не столь трудно. Мне было приятно чувствовать себя таким вот беспечным, обаятельным, изящным юношей...

Это безмятежное ощущение образа жило во мне до тех пор, пока мне не сказали, что под именем герцога Мантуанского Верди вывел короля Франциска I — развратного старого циника — и что мне неплохо было бы прочесть драму Гюго. Я не на шутку обиделся за своего героя и ответил категорически, что и не подумаю читать Гюго. Но, чувствуя, что в моем тоне маловато убедительности, я вспомнил Джильду. Разве могла бы юная, чистая Джильда, спросил я себя, полюбить старого урода? Да и Маддалена, которая видела на своем веку всяких кавалеров, искренне жалеет герцога. Значит, он не противный?

И все-таки я прочел драму Гюго, хотя брался за книгу не без опаски. Разрушится, думал я, сейчас мой образ, а как создать новый? И главное, каким все-таки должен быть герцог Мантуанский, если в действительности он — Франциск? Но, оказывается, и у Гюго не было того характера, который «расписывали» мне друзья. Это у некоторых режиссеров в то время проявлялось стремление трактовать образ герцога якобы по Гюго (напомню нашумевшую в 20-х годах постановку оперы Верди под названием «Король забавляется», в которой партию герцога пел Н. Н. Озеров). Им Франциск I почему-то представлялся старым, истрепанным селадоном, циничным и жестоким. Возможно, по историческим данным он таким и был. Но сцена его преобразила — и в драме и в опере.

Не только почти все поведение герцога Верди и короля Гюго совпадает по ремаркам. Так же совпадают и характеры и внешние черты. Только у Гюго король более зрел, более ощущает свою власть, но ведь Бланш, как и Джильда, принимает его за юношу и искренне влюбляется. Она говорит:

«С той ночи, что нам он встретился
И поглядел мне в очи,
Не в силах мысли я
От юноши отвлечь».

Значит, и Гюго не видел его старым! А несколько далее:

«Как нежен он, как смел! С каким веселым взглядом!
Как гордо он прошел и поклонился мне!
Как был бы он хорош, представьте, на коне».

Берарда:

«Блестящий кавалер!»

«Миленький какой»,— говорит о короле и цыганка Магелона.

Да, я видел герцога очень молодым (ведь он выдает себя за студента, «школяра», как сказано у Гюго), романтичным, пылким и непосредственным. По моему твердому убеждению, он не смог бы покорить сердце Джильды, если бы в нем не было притягивающей силы молодости и красоты. Легкомыслие, ветреность герцога порождены полной безнаказанностью. Мне кажется, он увлекался женщинами искренне и безрассудно, хотя и на мгновение... И вряд ли можно назвать обманом то, что он Джильде выдает себя за студента. Скорее, это находчивость: ведь скажи, что он герцог — и все пропало. А потом, мне кажется, ему нравилось играть разные роли. Ведь и у Маддалены он — не он.

Мне могут возразить, что нельзя оправдывать герцога, что необходимо соблюдать верность социальной характеристики. Но разве я отхожу здесь от правды? Я руководствуюсь музыкой Верди.

На первый план в опере выступает, конечно, трагедия шута и его несчастной дочери, ставших жертвами минутной прихоти коронованного ветрогона. Мне кажется, именно в этом надо видеть социальное содержание оперы Верди, а не в том, чтобы в лоб разоблачать герцога, делая его отталкивающим. Все это шло бы наперекор музыке Верди, гениальной именно тем, что впервые, пожалуй, ее лирический герой приобрел здесь черты определенного класса.

Как раз в период работы над партией герцога я, к большой своей радости, встретился с Н. Г. Райским, который был приглашен вести вокальный класс в Тбилисской консерватории. Конечно, я воспользовался его советами. Впрочем, теперь наши мнения по творческим вопросам не всегда совпадали. Помню, он стремился даже в самых певучих местах партии тщательно расставлять акценты, люфт-паузы, чтобы выделить слова. Я же, очень ценя слово, все же считал (это во мне воспитали дирижеры), что не менее важно донести мелодическую пластичность, красоту вокальной фразы.

К примеру, в арии герцога в начале второго акта («Вижу голубку милую») в фразе:



он считал, что первое фа-бемоль надо отделить люфт-паузой от дальнейшей фразы, потому что «ах», которое на нее приходится, отделено запятой. Я же отстаивал целостность музыкальной фразы, все ноты которой объединены лигой, как и дальше:



Я спросил Назария Григорьевича: «Что же и «о» на фа-бемоль надо отделить от других слов, так как здесь тоже запятая?» Он ответил: «Да». Тогда я осмелился возразить, что мне кажется с музыкальной точки зрения так было бы неверно, а на слух просто плохо. И был прав. Я понимал, что скрупулезное следование синтаксису, тем более в переводном тексте, калечит музыкальный рисунок, приводит к манерности, мешает естественности выражения чувств. Я остановился на этом примере, но подобных разногласий у нас в то время насчитывалось немало. Назарий Григорьевич был большим музыкантом, но в поисках наиболее четкой декламации иной раз впадал в педантизм. Конечно, такие споры, если учесть еще характер Райского, не способствовали тогда укреплению его симпатий ко мне. Но время быстро стирает в памяти мелкие недоразумения. Мои успехи составляли предмет гордости Назария Григорьевича, и наша дружба продолжалась до самой его смерти в 1959 году.

Искусство оперного певца — сложное искусство. Полное владение своим певческим «аппаратом», разнообразием красок голоса, его динамической шкалой, как и глубокое понимание образа, умение найти в своем голосе именно те краски, которые ему свойственны,— это приходит не сразу, а иной раз и довольно поздно, когда певцу уже надо, как сейчас говорят, «закругляться». Поэтому я был очень рад, что мне удалось именно в партии герцога органически сочетать и довольно ясное понимание образа, и свободное владение звуком. Я уже умел заставлять зал бурно реагировать на некоторые фразы (не ноты!), которые мне нужно было выделить для окраски характера.

Однако случалось, что публика реагировала и тогда, когда я не рассчитывал на это. Например, в сцене с Джильдой я любил в дуэте эпизод на $^3/_8$. Я понимал, что это место надо спеть с увлечением, красиво, выразительно, на большом дыхании. Но впе-

реди есть фразы, на которые я по молодости лет не обращал внимания. Например, когда Джильда просит герцога уйти, у него есть замечательная строчка: «О нет, не верю я, чтоб в этом сердце ответа на любовь мою не встретил!» В связи с этим вспоминаю свой гастрольный спектакль в Одессе в 1937 году (герцог стал к тому времени самой моей «боевой партией», я его пел тогда уже и в Москве, и в Ленинграде, и в других городах). Как только я произнес эту фразу, публика засмеялась. Я не понял причины такой реакции. На удачу в этот вечер пришел послушать меня мой товарищ по работе в Свердловске балетмейстер М. Ф. Моисеев. Моисеев был большой шутник и мастер «петухов». Если кто из его друзей участвовал в спектакле, Моисеев приходил к его артистической уборной и пел что-либо из его партии, умело «пуская петухов». Особенно это удавалось ему в песне Индийского гостя или арии Онегина («Мечтами, мечтами легкие мечты») — сфилирует ноту и пустит такого «петуха», что волосы дыбом поднимались. Можно было представить себе состояние певца, которому предстояло это сейчас петь на сцене. Моисееву сулили все, вплоть до ужина в ресторане, только чтоб он ушел и не смущал своими «петухами» — ведь они заразительны, а мы суеверны. А то подойдет, бывало, к уборной, где, допустим, одевается исполнитель партии Собакина (в «Царской невесте»), и начинает петь его арию, нарочито путая слова, примерно так: «Дочь царевна, я сам царевна, сыновья — царевны». А потом садится в артистической ложе, чтобы удостовериться, подействовало ли «внушение». Случалось не раз, что действовало! Но, несмотря на его озорной характер, я ему верил, потому что он был чуткий художник. Встретившись с ним после спектакля «Риголетто», я прежде всего спросил его, почему засмеялась публика.

— Ты пел с такой искренностью,— сказал он,— был так уверен в ответном чувстве Джильды, что зрители не могли этого не оценить.

Мне это понравилось. Я стал специально выделять эту фразу, но, увы, такого воздействия на публику она уже не имела. Тут я серьезно задумался. Значит, находка — это еще не признак мастерства. Что же нужно сделать, чтобы сознательно добиваться нужной тебе реакции слушателей, а не ждать случайно вспыхнувшего в этот момент вдохновения? Я стал более придирчиво анализировать текст своей партии. И, наконец, пришел к одному важному для меня выводу. В каждой сцене, арии, эпизоде есть «ударные» фразы, которые необходимо интонационно подчеркивать. Но часто, готовясь к главным фразам, я не замечал тех,

которые к ним подводят. А ведь от того, как спеть вот эти «служебные» места, оказывается, во многом зависит и доходчивость, выразительность эмоциональных и смысловых кульминаций. К ним надо готовиться, так же как и к кульминационным верхним нотам. Ведь понятно, если я неправильно возьму фа второй октавы, то верхнее си-бемоль и подавно не выйдет. Для того чтобы оно прозвучало свободно, нужно готовиться именно к ноте фа, а не «мазать» ее, пугаясь предстоящего си-бемоля. Верхняя нота получится, если певец продумает всю логику построения музыкальной сцены. Мысль будет развиваться естественно и так же естественно прозвучат и главные, вершинные фразы.

Так и в партии герцога. Кроме «ударных номеров», всегда с нетерпением ожидаемых слушателями — баллады, арии второго акта, песенки и квартета,— я нашел еще немало важных моментов, которые должны прозвучать с особенным смыслом. Вот тогда я решил вторично более внимательно прочесть драму Гюго. Признаюсь, я очень боялся быть «хорошеньким», тем более что со сцены выглядел как восемнадцатилетний мальчишка. Гюго мне помог сделать своего герцога более мужественным, дерзким, властным. Например, я заново пересмотрел свое поведение в сцене с Маддаленой. У Гюго на вопрос: «Чем могу служить?» — король отвечает: «Стаканом и сестрицей». Так может ответить лишь человек бывалый, к тому же не привыкший считаться с другими людьми. Но особенно меня обрадовало то, что я нашел у Гюго песенку, которая натолкнула Верди на гениальную находку. Вот несколько ее строк:

«Красотки лицемерят,
Безумен, кто им верит,
Измены их легки,
Как в мае ветерки».

Я понял, что если с Джильдой герцог непосредствен и восторжен (кстати, я все же нашел, в конце концов, нужную выразительность фразы перед дуэтом и теперь пел ее почти всегда так, что публика шумно реагировала), то с Маддаленой он развязен, даже немного циничен. Но необходимо, чтобы за восторженностью и за развязностью в нем проглядывала властность, привычка повелевать, считаться только со своими желаниями. Весь диалог с Маддаленой я старался проводить изящно, легко. Гюго подсказал мне, что женщинам такого сорта это нравится: человек с виду простой, а говорит изысканно. Слова: «Нет, будь моей женой» — я пел нагло, понимая, что вру без зазрения совести.

И если для меня раньше главным было «подать» балладу и другие «номера», то сейчас герцог стал уже живым человеком, который заявлял какие-то свои права, обязывал меня жить в сценическом мгновенье. Мне стал понятнее и образ Джильды и ее отношения с отцом и служанкой: один ее бережет, другая — предает. Яснее стал представлять окружение: другими словами, я почувствовал «прошлое» своего герцога [1].

Уже в менуэте, несмотря на всю «церемонность» этого танца, должен проявиться характер герцога — активный, горячий, увлекающийся. Герцог не только танцует, но и расставляет сети графине ди Чепрано, стремясь вскружить бедняжке голову своими комплиментами, предупредительностью. Все это «играет» на характер героя. Смущает его только Монтероне, напоминая о чем-то неприятном... Бессилие делает герцога неистовым, он отдает Монтероне под стражу. Из-за этого я ненавидел в данный момент герцога и, чувствуя невозможность после такого поступка находиться на сцене, уходил и не участвовал в ансамбле. Я не представлял себе, как вместе с толпой придворных льстецов герцог мог петь: «Старик полоумный, как смел ты явиться и дерзкою речью смутить нам веселье? Какой злобный демон тебя надоумил? Иди! И за участь свою опасайся! Ты смел властелину нанесть оскорбленье и час этот был для тебя роковой».

Неровность характера герцога делает его партию очень трудной для исполнителя. Ария второго акта «Вижу голубку милую» выбивает из верного самочувствия, тянет к традиционному лирическому амплуа. Правда, с другой стороны, она позволяет мне

---

[1] В первой картине, на балу, Борса старается развлечь герцога: «Смотрите, сколько красавиц», и он отмечает графиню ди Чепрано. Кстати сказать, сколько я ни пел в «Риголетто», почти всегда в этой партии встречал певиц пенсионного возраста. Почему же ее не дают молодым, начинающим артисткам? Помню, в одном городе я пел «Травиату» с певицей весьма преклонных лет, и тут же меня познакомили с молодой исполнительницей партии Виолетты, которая грустно сказала: «Да, с вами-то мне никогда не дадут спеть». А как важно на сцене верить своим партнерам. Я понимаю, что всегда будет исключение для выдающихся певиц, которые своим искусством, своим глубоким проникновением в образ, мастерством заставляют забывать об их возрасте. И, конечно, не только в «Травиате». Такие актрисы, как, например, М. П. Максакова, В. А. Давыдова, хорошо понимали, как много значит правда внешнего облика, и тщательно следили за собой, всегда были стройные, легкие, подвижные. Иногда же смотришь — совсем молодая певица, а нисколько не заботится о своей фигуре, не занимается, видно, пластикой движений, не умеет изящно носить сценический костюм. Впрочем, к этим вопросам я еще вернусь в заключительной главе книги.

сделать герцога искренним в своих увлечениях. К этому обязывает также и виртуозность вокальной партии, в которой нужно с блеском и даже с бравадой преодолевать все тесситурные и другие технические трудности. Эта роль принесла мне много радости и почти совсем не принесла огорчений.

Надо сказать, что я вынужден был выработать сверхтребовательное отношение к себе, потому что не всегда мог измерять качество своего исполнения реакцией зрительного зала. Беда многих певцов, в том числе и моя, состоит в том, что в течение всей сценической жизни им сопутствует «успех» у «поклонниц». Как бы ты ни спел, «овации» обеспечены. И, бывало, пою не очень удачно, злюсь на себя, а «поощрительный» хор так называемых «лемешисток» звучит все громче и громче. Поэтому в оценке своего исполнения я привык опираться на личные ощущения, на мнения близких и тех немногих друзей, в которых я был уверен, что они говорят мне правду.

Припоминаю мое первое выступление с Дм. Головиным в «Риголетто» на тбилисской сцене. «Поклонницы» в страхе, как бы московский гастролер не затмил их «предмет», решили «застраховать» мой успех и после арии «Вижу голубку милую» закидали меня лавровыми венками. Я даже испугался, когда увидел, что на меня из верхней литерной ложи летит что-то большое, мохнатое... В последнем же акте я несколько раз бисировал песенку герцога «Сердце красавицы». Головин — Риголетто несколько раз выходил на сцену, а публика все еще меня не отпускала. Он даже разозлился и обозвал меня «сладким тенором». Я понимал неловкость своего положения, но боялся оскорбить публику (в Тбилиси привыкли к бисам [1], и мое нежелание ответить на требования могли бы принять за высокомерие). Но Головин был человек добродушный, обид долго не помнил, и мы с ним скоро подружились. И надо сказать, что принимали его тбилисцы чрезвычайно горячо, со всем пылом своего огненного темперамента.

После герцога я спел Джеральда в «Лакме» — партию сценически неблагодарную, а вокально очень трудную. Работа над ней усложнилась еще из-за весьма нелепого либретто, написанного М. Гальпериным (к сожалению, этот текст был тогда принят и в Большом театре). Оно отдавало полную дань вульгарной социологии, наложившей в то время сильный отпечаток на искусство. Достаточно сказать, что нежную, изящную музыку Делиба либ-

[1] Помнится, как тбилисцы заставляли С. И. Мигая петь «на бис» ариозо Онегина «Увы, сомненья нет» по шесть-семь раз!

реттист попытался «прочесть» как драматическую повесть о борьбе индийского народа против колониального рабства. Религиозный фанатик Нилаканта представлялся народным героем, чуть ли не вождем индийских повстанцев. Это шло вразрез с музыкой. Но спектакль все-таки волновал. Его охотно посещали прежде всего из-за превосходного артистического ансамбля (заглавную роль пели Е. Попова, молодая Шевкет-Мамедова, приезжавшая иногда из Баку, а также гастролировавшая Е. Степанова, А. Пирогов пел Нилаканту). Я же, видимо, к тому времени настолько овладел вокальной стороной своей партии, что смог затем удачно дебютировать в ней на сцене Большого театра.

Здесь я должен мысленно вернуться на четыре года назад. Дело в том, что, уйдя из студии Станиславского в каком-то конфликте с его системой, я вместе с тем никогда не забывал, чему меня там учили. В любой роли (в меру своих возможностей) я стремился достичь синтеза между вокальным и сценическим образом, сочетать выразительность слова и пластичность вокальной фразы. Для меня составляло особую радость найти новое единство и гармонию.

Все заложенное Станиславским, против всякого ожидания, так прочно поселилось во мне, что я уже не мог петь, не думая о чувствах моего героя, о психологическом оправдании его поступков, не представляя себе его характера, взаимоотношения с другими героями оперы.

Это оказалось как нельзя кстати, особенно в Тбилиси. Все спектакли, в которые меня вводили, уже давно находились в репертуаре. Поэтому возиться со мной было некогда, да и некому. Лирические оперы, в основном наиболее репертуарные, хорошо знакомые исполнителям, к тому же почти без массовых сцен, были отданы «разводящим» режиссерам, предоставляющим артистам полную свободу в сценической разработке образов. Поэтому мне приходилось много работать самому, продумывать дома все детали сценического поведения, искать наиболее выразительные и вместе с тем удобные для пения мизансцены. Нередко я приходил на репетицию уже с готовым планом роли. Чаще всего режиссеры принимали мои предложения. Так было и с «Богемой». Когда в 1930 году в Тбилиси приехал выдающийся оперный режиссер В. А. Лосский, он спросил, с кем я готовил партию Рудольфа. Оценив логику и правдивость моего сценического образа, он посоветовал мне и впредь работать над партиями прежде всего самому. Он не знал, разумеется, что тем самым предлагает никогда не забывать того, что дала мне студия, и всегда готовить

свои партии словно бы под пристальным взглядом Константина Сергеевича...

Но как бы то ни было, умение приспособиться к новым творческим задачам очень помогло мне при встрече с крупными гастролерами. А ведь уже в первый год мне пришлось спеть с А. Пироговым «Фауста», «Трильби» и «Севильского цирюльника», с Дм. Головиным «Демона» (я пел Синодала), «Риголетто» и «Севильского цирюльника», с В. Сливинским — «Онегина» и «Фауста», с С. Мигаем — «Севильского цирюльника» и «Онегина», с М. Максаковой — «Царскую невесту»...

С. И. Мигай в то время был увлечен какими-то поисками. Он очень удивил меня, когда после «Севильского цирюльника» сказал:

— Сережа! Что вы все так выпеваете, здесь надо больше говорить.

Я был изумлен. Помню, я еще ему сказал:

— Сергей Иванович, от вас ли я это слышу, ведь именно этой напевности, широте звуковой фразы я учился у вас.

— Я тоже так думал, но сейчас мне видится это по-другому,— ответил он.

Я не согласился с Мигаем. Потом понял, что, видимо, увлекшись исполнением драматических партий (Риголетто, Грязной, Тельрамунд, Игорь, Демон), он в какой-то мере утратил присущую ему раньше драгоценную легкость и пластичность звука и теперь пытался это компенсировать декламацией. Уже в «Севильском цирюльнике» я заметил, что он пытался нередко заменить пение говорком.

Но это деталь. Московские и ленинградские гастролеры, конечно, представляли для меня самые высокие авторитеты в искусстве. Я вслушивался, анализировал их вокальные приемы, а то и просто заслушивался красотой и выразительностью их пения. В исполнительском даровании Дм. Головина поражала свобода и мощь звука, красота тембра, актерский темперамент. Его Демон или Фигаро — неповторимые явления на советской сцене. А как была хороша тогда еще совсем юная М. П. Максакова!

Мне вспоминается 1923 год, когда я еще учился в Московской консерватории. В Большом театре мы, студенты, чувствовали себя тогда как дома, имея доступ на все спектакли, включая премьеры, дебюты и гастроли. К тому же у нас были великолепные отношения с капельдинерами пятого яруса, и вход на «галерку» нам всегда был открыт. Случалось, что места оказывались

не очень удобными: до потолка, с которого свешивалась хрустальная люстра, было куда как ближе, чем до сцены. Но все же мы слушали все оперы. И, пожалуй, не было в театре бо́льших критиков и зубоскалов, чем мы, будущие певцы...

Однажды вокальный факультет консерватории облетела новость: в «Аиде» в партии Амнерис дебютирует молодая певица Максакова. Конечно, мы явились на галерку, предоставив капельдинерам труд «рассовать» нас во все щели и углы, так, чтобы наши головы не очень мешали платным зрителям. О Марии Петровне было известно только то, что она жена и ученица известного еще до революции баритона М. Максакова и только начинает свой путь. Тем более удивлял выбор для дебюта такой трудной партии, требующей и высокого вокального мастерства и драматичности, которой молодые певцы редко обладают. И вот со всем вниманием, на которое способны только те, кто готов отыскать малейший повод для критики, «зайцы навострили уши». Конечно, мы знали наперечет все высокие ноты, трудные вокальные фразы, и каждый из нас был уверен, что все может предсказать.

И вдруг из левой кулисы вышла тоненькая, закутанная в узкое одеяние девушка с худыми руками подростка и гордо посаженной головой. Ее несколько фронтальные жесты были так естественны, словно она сошла прямо с египетского барельефа. Мы переглянулись и уставились на нее, будучи уверенными, что это какая-нибудь молоденькая балерина, исполняющая роль одной из служанок Амнерис.

Во всяком случае, все были твердо убеждены, что это не Амнерис: признаюсь, мы привыкли видеть в этой партии певиц более внушительных размеров и более солидного возраста. Но вот девушка запела, и нам пришлось признать, что это все-таки Амнерис. Ее немного лиричный голос лился легко и свободно, поражала гармоничность образа и — при юном облике — величественность осанки и не допускающие возражения интонации царевны, привыкшей повелевать.

Амнерис Максаковой так захватила воображение, что я забыл, кто пел Аиду, Радамеса, Амонасро; я только помню, что встретился на этом спектакле с великолепным чудом театра. Короче говоря, скоро все мы были влюблены в Амнерис. Очевидно, наше настроение разделяла и публика, восторженно принявшая дебютантку.

Уже тогда Максакова поразила нас особым вниманием к слову. У нее была не просто отчетливая и ясная дикция, а истинно драматическая выразительность фразы, наполненная внутренним

борением страсти и ревности. К тому же ее Амнерис была влекуще женственна.

Может быть, именно потому, что Ортруде в «Лоэнгрине» было отказано в этой женственности, Максакова произвела на нас в этой партии совсем иное впечатление. Это был полный контраст трогательной беззащитности Эльзы — Неждановой и лирической ясности облика Лоэнгрина — Собинова. Каждое появление Ортруды — Максаковой, в зловещем темном костюме, какой-то острой и гибкой, как хлыст, словно предупреждало, что они должны ждать новых интриг и козней, которыми, по-моему, была переполнена душа этой красивой, но злобной женщины.

В смысле вокальном у Максаковой все было безукоризненно, звуковедение — безупречно. Я до сих пор убежден, что строгая академичность пения Марии Петровны только еще более подчеркивала злое начало в характере ее Ортруды.

Через год Максакова пела в «Кармен». Новая неожиданность! Она вышла просто, словно ее на этой городской площади ждали какие-то неотложные дела. Вышла и очень внимательно слушала то, о чем молили ее молодые люди:

— Кармен! Скажи, когда ты полюбишь нас?

Она отвечала, будто вслушиваясь в каждое слово, отвечала, проверяя себя:

— Вас когда полюблю? Сама не знаю я,— на секунду задумывалась: — Быть может, никогда, иль завтра, может быть,— и, метнув быстрый взгляд на Хозе, заканчивала решительно: — Сегодня же нет, знаю я!

И только в «Хабанере» мы ощутили, какой настойчивой, упрямой, страстной может быть эта юная женщина с копной черных волос, гибкая, изящная, задорная, и, кажется, только сейчас почувствовали ее властный нрав, который казался неукротимым из-за ее внутренней сдержанности.

Когда Кармен произносила: «Но люблю я и заставлю себя любить»,— ей нельзя было не поверить. Образ оборачивался к нам какими-то неожиданными гранями. И никто из нас не брался вслух предсказать, что именно произойдет дальше. Да, мы все знали «Кармен» Бизе, но никто из нас еще не знал Кармен Максаковой.

Пожалуй, в первый раз мы видели Кармен, которая никого не соблазняла, но все были готовы исполнить любое ее желание,— Кармен, все поступки которой определялись только правдой настроения. И ни один зритель этого спектакля не смог бы сказать, что Кармен капризна, изменчива, ветрена. Наоборот, она

была удивительно цельная, я бы даже сказал, величавая в своем чувстве.

В ее Кармен не было и намека на вульгарность или грубость. Своевольная, она никого не оскорбляла. Даже когда она пела свои «тра-ла-ла» в лицо Цуниге, она не издевалась над ним, а просто не желала рассказывать о драке на фабрике и посвящать капитана в то, что, по ее мнению, его не касалось. Только когда Цунига приказывал отвести ее в тюрьму, она смеялась, смеялась не столько над ним, сколько над нелепостью его приказа — ее в тюрьму! Как будто там она станет другой!

Такой красивой, пленительно женственной, владеющей подлинно вокальным мастерством и артистическим темпераментом, я полюбил Максакову.

И если позже дебюты в Большом театре многих из нас проходили скромно, то Максакова «выехала» на его сцену прямо-таки на той квадриге, которой управляет Аполлон.

И вот в 1930 году в Тбилиси к нам приехала на гастроли Максакова. Я снова увидел ее в «Кармен», пережил огромное художественное волнение от обаятельности ее юной Далилы (в этом спектакле я впервые услышал могучий, выразительный голос М. К. Максакова, выступившего в драматической партии жреца Дагона), пленился строгим девичьим образом ее Шарлотты («Вертер»). Ее партнером был изумительный Вертер того времени — Н. К. Печковский, который приехал к нам на гастроли из Ленинграда. К великой радости, и мне довелось выступить с Марией Петровной в спектакле.

Это было несколько неожиданно. Сообщая в Тбилисском театре свой репертуар, я сознательно не упомянул Лыкова, так как не любил этой партии, хотя много раз репетировал ее в студии Станиславского. Максакова же предполагала в числе других спектаклей выступить и в «Царской невесте». И так как не было другого Лыкова, я решился открыть свой «секрет». Вот тогда я впервые встретился с Максаковой на репетициях и увидел, какая она труженица.

Огромная работа предшествовала выходу Марии Петровны на оркестровые репетиции, на них она только проверяла звучание голоса, отдельные детали. Она не ждала, когда суфлер подскажет ей текст, дирижер укажет темп, а режиссер определит поведение ее героини. Все это было продумано, отработано, отшлифовано. Спектакль «Царская невеста» прошел с огромным успехом. Помнится, как всех поразила кристальная чистота интонации, с которой Максакова спела песню Любаши без сопровождения оркест-

ра (первый акт). Захватила она и яркой драматической выразительностью. Тбилисская публика, избалованная хорошими певцами, была очарована вокальным мастерством и пленительным обликом молодой артистки.

Впоследствии в Большом театре мне, к сожалению, не часто приходилось петь с Марией Петровной: такая уж судьба у нас, лирических теноров,— мы редко встречаемся с меццо-сопрано, но на репетициях, в которых участвовала Максакова, я бывал довольно часто и не помню, чтобы дирижеры, будь то Голованов, Пазовский или Мелик-Пашаев, когда-нибудь остановили оркестр из-за оплошности Максаковой. Не много было артистов даже в нашем Большом (а труппа его действительно большая) театре, которым бы так творчески доверяли, как доверяли Максаковой. Иной раз (да, пожалуй, что и часто) руководству не придет в голову мысль поручить партию Леля в «Снегурочке» певице, которая исполняет Весну, а вот Максакова пела и ту и другую. И была она красавицей Весной и очаровательно сказочным юношей из царства доброго Берендея...

Или Марфа в «Хованщине», да еще при Обуховой! Максакова, можно сказать, создала новую традицию исполнения этой партии. В ее Марфе через мистический фанатизм порой пробивались высокомерные и надменные черты бывшей боярыни Сицкой. И при всем том — сила характера незаурядного. Именно перед этой внутренней силой, а не перед кинжалом Марфы отступал Андрей Хованский, когда произносила Максакова в первом акте: — Слыхала, княже, и навыворот!

Внимание к слову у нее было, я бы сказал, художественное, другого определения и не подберешь. Поэтому до сих пор звучат в памяти фразы ее Марфы — распев на словах: «Исходила младешенька все луга и болота» — и особенно второй куплет, в котором она акцентировала такие слова, как: «уж подкралась... уж я стукну... уж я брякну во звенящее колечко». В ее пении не было ничего зловещего, только истовый характер, не знающий удержу внутренний напор темперамента, и все же становилось как-то не по себе... Казалось, что многие краски ее Марфы могли бы быть использованы и в Марине Мнишек. Но ее «гордая полячка» была совсем иной. Особенно впечатляющ был переход от шляхетской надменности к заискивающей «хищной» лести после утверждения Григория: «Царевич я!».

В манере пения Максаковой меня до сих пор увлекает глубокая прочувствованная выразительность, соединенная со строгим академизмом. Ей никогда не изменяет художественный вкус. Она

готова, скорее, чуть «недожать», чем «пережать» (а ведь именно «пережим» зачастую и приносит исполнителю легкий успех). И хотя в глубине души многие из нас знают, что подобный успех не так уж дорого стоит, отказаться от него способны только большие художники.

Я вспоминаю Максакову, исполняющую русские народные песни: какая чистота и неизбывная щедрость русской души раскрывается в ее пении, какая целомудренность чувства и строгость манеры! В русских песнях много удалых припевов. Спеть их можно по-разному: и залихватски, и с вызовом, и с тем настроением, которое скрыто в словах: «Эх, пропади все пропадом!» А Максакова нашла свою интонацию, протяжную, порой задорную, но всегда облагороженную женственной мягкостью.

В быстрых, веселых песнях Максакова больше улыбается, чем смеется. «На одном смехе» песню целиком не пропоешь, а улыбка — улыбка может озарить все исполнение. Особенно вспоминается ее исполнение песни «У нас нонче субботея»:

«У нас нонче субботея,
У нас нонче субботея,
Барыня ты моя, сударыня ты моя,
Эх, субботея!»

Простую куплетную песню о милом, который приносит гостинец, Максакова передавала как рассказ женщины о своей жизни, о ее личных чувствах, окрашивая все это тонким, чуждым какого-либо нажима юмором. Певица так раскрашивала интонационно каждый куплет, с таким неповторимым выражением произносила «Эх!», что каждый раз оно звучало по-разному, в зависимости от оттенков повествования, но всегда с отношением героини к своему возлюбленному. Да, многому можно поучиться у Марии Петровны и на сцене и на эстраде.

В Тбилиси я встретился с Александром Степановичем Пироговым, который еще в давние консерваторские годы покорял меня и моих сверстников глубиной сарказма, масштабностью образа Мефистофеля.

Впервые я услышал Александра Степановича в 1922 году в бывшей опере Зимина. Он моментально взял в плен всех нас живым, горячим темпераментом, мощью и красотой голоса. Конечно, тут дело было не в абсолютной силе: у нас в России можно встретить бас и «покрепче» и пошире. Но Александр Степанович владел таким мастерством нарастания звука, так умел «развернуть» ноту, что казалось — мощь его голоса беспредельна. Вот написал

слово «мастерство» и задумался: точно ли? Да, точно, это было мастерство, но не выработанное школой, а воспитанное самой природой. Потрясавшее слушателей crescendo Пирогова всегда было вызвано предельной искренностью и открытостью его эмоций.

Отчасти поэтому буквально ошеломляющее впечатление производил его Свенгали в опере «Трильби» молодого, рано умершего композитора Юрасовского. Сейчас она у нас почти не идет и жалеть об этом не приходится. Ее сюжет, заимствованный из романа Ж. Дюморье, весьма мелодраматичен и мало достоверен.

Музыкант Свенгали, обладающий гипнотической силой внушения, делает певицей молодую натурщицу Трильби, в которую он безумно влюблен. Ее выступлениям сопутствует шумный успех, но поет Трильби только... под гипнозом, только когда рядом с ней Свенгали. И все же, как ни велико воздействие Свенгали, он не может заставить девушку полюбить его. Трильби любит другого. Перед этим фактом Свенгали беспомощен... И Пирогов равно потрясал нас и силой пламенной веры Свенгали в то, что может внушить свою волю Трильби, подчинить ее своей любви, и каким-то прямо-таки бездонным отчаянием, когда понимает наконец, что в своем чувстве Трильби оказывается сильнее его. И нельзя здесь не вспомнить Трильби — Жуковскую, такую женственную, такую, казалось бы, беззащитную и вместе с тем такую стойкую в своей любви к Билли[1] и в своем внутреннем сопротивлении Свенгали. Голос Жуковской, очаровательный, нежный по красоте, безраздельно покорял своей трогательностью. Мне всегда было глубоко жаль ее героиню.

Но было очень жаль и Свенгали — Пирогова. Помню его в первых сценах. Сколько в нем было достоинства, даже вызывающей самоуверенности. На просьбу художника Санди, друга Билли, сыграть Шопена, Пирогов с неповторимой интонацией, в которой соединялись чувство превосходства, иронии и снисходительности (она и сейчас звучит у меня в памяти), произносил:

— Шопена? Так я сыграю вам Шопена даром.

И тут же по контрасту вспоминается его последний приход в студию художников, где нашла приют Трильби. Свенгали, больной, разбитый, сломленный судьбой, умоляет:

— Трильби, не покидай меня, не покидай меня...

---

[1] Партию Билли мне довелось петь в тбилисском спектакле вместе с Глафирой Вячеславовной Жуковской и Александром Степановичем Пироговым.

Повторив «не покидай», Пирогов так разворачивал ноту, в ней была такая концентрация чувства, звучало отчаяние такого гигантского сердца, что забыть это невозможно и по сей день.

В этом-то и кроется сила искусства больших певцов. Они не только ласкают слух, но главное — потрясают слушателей масштабами человеческих страстей, заставляя их сопереживать. И не только слушателей, но и партнеров. Скажу больше. Это всегда вносит и в твою собственную партию какие-то новые краски.

Может быть, потому, что я певец и люблю свое дело, мне кажется, что из всех театральных жанров именно в опере, со всем богатством ее выразительных средств и прежде всего необычайным воздействием красоты певческих голосов, наиболее доступно воплощение самых глубоких человеческих переживаний. Конечно, мне тут же возразят, указывая на Шекспира, Льва Толстого, Достоевского... Возможно, мои оппоненты будут правы. А я все же за оперу...

В «Пиковой даме» я слыхал у Печковского такую ноту, что не забуду и ее никогда.

...Казарма. Герман во власти страшных воспоминаний. Он измучен своим больным воображением. Великолепный актер, Печковский подготавливал зрителя всем предыдущим настроением сцены. Фразу: «Ах, если б мне забыться и заснуть» — он произносил на mezza voce такой красоты и выразительности, что, пожалуй, так может «спеть» лишь виолончель.

Вторично я был захвачен его Германом уже на сцене Большого театра. Шла сцена бала. Получив ключ от комнаты Лизы, Герман — Печковский, повинуясь какой-то внутренней торжествующей силе, вышел почти к суфлерской будке и спел заключительную фразу: «Теперь не я, сама судьба так хочет, я буду знать три карты». Он продержал слово «карты» на ля второй октавы вдвое дольше, чем положено, и наполнил его таким торжеством, упоением победой, что перекрыл звуком даже вступающую здесь медь. Все мы, кто сидел в артистической ложе, просто ахнули — впервые став свидетелями того, что в этой фразе певец «пробил» голосом оркестр... А ведь помогла этому не только сила самих голосовых средств. Гораздо больше — сила перевоплощения артиста, его чувство, его собственная вера. Весь порыв души, напряжение нервов были вложены в этот звук, в эту ноту. В словах этой фразы на момент сконцентрировался для Германа весь смысл его жизни, его существования, и потому зал был потрясен. Сказать так невозможно, так можно только спеть. Вот почему в выражении страстей я отдаю преимущество опере.

Но вернусь к своим первым встречам с Александром Степановичем Пироговым. Все выступления с ним были для меня праздником и школой. На репетициях, спектаклях я наблюдал за ним, старался ничего не упустить из того, что мог бы взять для себя. А всего было так много! Пирогов щедро раскрывал свое дарование, богатую творческую натуру, поражая находками, яркой фантазией. На сцене это была стихия. А в жизни — полная противоположность — скромный, молчаливый, даже застенчивый человек, с необычайной серьезностью относившийся к своему труду, к каждому выступлению.

Помню такой случай. В Тбилиси наши артистические комнаты помещались рядом, а перегородки между ними не доходили до потолка. Поэтому обычно все, что делалось в соседней комнате, было слышно. Я пришел на спектакль «Фауст», как всегда, задолго до начала, и сел гримироваться. Проходит около часа, а за перегородкой полная тишина, никаких признаков жизни. Я смотрел на часы и удивлялся — где же Пирогов? И когда уже пришел портной, чтобы одеть меня, я его тихо, но не без волнения, спросил:

— А что, наш Мефистофель еще не приходил?

И вдруг послышался сочный бас:

— Я здесь. Чему ж ты дивишься?!

Это Александр Степанович подал реплику из партии Мефистофеля. Оказывается, он пришел еще раньше меня... Признаюсь, я тогда смутился: опять мне преподали урок. Подумал: «Вот как надо вести себя перед спектаклем». И это осталось во мне навсегда. Да, прежде чем выйти на сцену, надо прожить какую-то часть жизни героя. Как же можно при этом отвлекаться, болтать, говорить о повседневных мелочах!

Никогда не забуду, как однажды, уже после войны, на спектакле «Евгений Онегин» во время квартета первого акта мой Онегин жарко зашептал мне в ухо о том, что, дескать, завтра поедем в колхоз за огурцами! Мне просто захотелось его убить!.. А, к сожалению, подобные случаи далеко не исключение...

Мне очень импонировал могучий, страстный талант Александра Пирогова, широта его русского характера — черты, всегда отмечавшие его сценические создания. Замкнутый, не особенно общительный в жизни, он был прост и искренен, очень непосредствен в товарищеской среде. Уже известный солист Большого театра, завоевавший широкое признание слушателей, Александр Степанович в общении со мной, начинающим певцом, держался как равный с равным. Это очень располагало, и я любил говорить

с ним о нашем искусстве, о театре, к которому Алексáндр Степанович всегда относился с благоговением. При этом он никогда не поучал, ничего не навязывал, не давал советов, но охотно откликался на мои вопросы, стараясь вместе со мной найти их решение. Помню, я его как-то спросил:

— Саша, как вы думаете, нужно ли в прологе подчеркивать дряхлость Фауста, как требуют режиссеры? — Я уже говорил, что мне трудно было найти правильное сценическое самочувствие в этой картине, ибо никак не мог сочетать музыку с внешним обликом Фауста. Ходишь сгорбленным, как древний старикашка, а запоешь — звук должен быть сильный, крепкий.

— Да,— ответил Пирогов,— здесь такая тесситура, что впору даже драматическим тенорам, и ветхий вид ученого с этим явно не вяжется. Он соглашается даже душу продать дьяволу, чтобы вновь возвратить утраченную молодость. Но для того чтобы хотеть стать молодым, по-моему, вовсе не обязательно быть глубоким стариком. Тем более что в музыке этого нет, а музыка для нас — главное, что бы ни говорили режиссеры.

Деликатный, «бесшумный» Александр Степанович вступал в споры с режиссерами, и победа обычно оставалась на его стороне, потому что он всегда шел от музыки, от заложенной в ней логики чувства. И если случалось, что на ранних этапах своей сценической жизни он кое в чем «перехлестывал», то это тоже было искренне, шло от его буйного, стихийного темперамента.

Александр Степанович не осваивал специально системы Станиславского, но сила его дарования сама собой вывела его на верную дорогу творчества.

С тех лет мы с Александром Степановичем крепко подружились. Я обязан ему еще и тем, что он первым подсказал мне мысль дебютировать в Большом театре.

Почти все певцы, о которых я сейчас рассказал, гастролировали в Тбилиси и во втором моем сезоне. И мне довелось быть их бессменным партнером. Вот где я прошел школу вокально-сценического искусства. Конечно, я вовсе не считал себя хоть сколько-нибудь равным московским гастролерам, но, во всяком случае, не портил ансамбля, и они были мною довольны. Это натолкнуло на мысль о дебюте в Большом театре, в чем охотно поддержали меня и А. Пирогов, и Вл. Сливинский, и другие товарищи, которым я верил.

И вот я пишу письмо на имя Б. Арканова (он в то время был уже заместителем директора Большого театра) с просьбой предоставить мне дебют в партиях Берендея и герцога. Ответ пришел

скоро: меня известили, что спектакли назначены на 20 и 23 февраля 1931 года.

Я был рад открывшейся перспективе, но... в душе вновь зашевелилась тревога: «А вдруг меня не примут, с каким лицом вернусь обратно?» Тем не менее я все же решился испытать судьбу до конца.

«Снегурочка» в Большом театре шла в постановке В. А. Лосского. На мое счастье, он в то время был в Тбилиси. Я попросил Владимира Аполлоновича сценически пройти со мной роль Берендея — в Тбилиси опера тогда временно не исполнялась.

Лосский отработал со мной партию Берендея во всех деталях, буквально введя меня в спектакль Большого театра. Еще не видя его, я уже знал все мизансцены, рисунок образа, в котором режиссер стремился выявить мягкую доброту, мудрость и в то же время жизнелюбие, светлую веру в человека. Любовь к людям, ко всему живому в природе стала главной чертой моего героя. Если б Лосский не поселил в моем сознании именно такого Берендея, трудно сказать, добился бы я успеха в московском дебюте. Главное же — я успокоился, будучи твердо убежден, что для меня в спектакле уже ничего не может быть неожиданного.

Напутствуемый добрыми пожеланиями друзей, я тронулся в путь.

Однако, как полагается, не обошлось без помехи. В дороге нас застала такая пурга, что поезд простоял под Ростовом около двух суток. Мне пришлось послать в Москву телеграмму, что опаздываю, но петь буду.

В Москву я приехал ночью, накануне спектакля. Наутро явился в театр. Оба моих дебюта уже были объявлены в афишах. В театре меня представили дирижеру В. В. Небольсину: «Вот ваш сегодняшний Берендей».

Он посмотрел на меня с некоторым недоверием; я предложил ему спеть вполголоса партию, чтобы проверить темпы. Поняв, что партию я знаю, он скоро отпустил меня, чтобы напрасно не утомлять голос. Затем я попал в руки к режиссеру В. Л. Нардову, на попечение которого за отсутствием Лосского был передан спектакль. Я решил схитрить и, не сказав ничего о своей работе с постановщиком, попросил Нардова только рассказать мне о мизансценах Берендея. Я просто хотел проверить, не изменилось ли что-либо в спектакле. Оказалось, что все, показанное мне Владимиром Аполлоновичем, осталось нетронутым. Естественно, мне были знакомы не только мизансцены, но и каждое движение. Сославшись на усталость, я отказался повторить их, сказав, что и

так все запомнил. Нардов, вероятно, решил, что я нахал, но внешне ничем не выдал своего «открытия».

Не знаю, как передать словами мои переживания перед началом спектакля. Я был обуреваем самыми противоречивыми чувствами, но все сомнения и страхи отодвигались на второй план от ощущения огромного душевного подъема. Ничего подобного я не испытывал. И это понятно. С юности Большой театр олицетворял для меня все самое святое в искусстве, был заветной целью многих лет жизни. И вот теперь эта мечта осуществлялась... Забегая вперед, должен признаться, что отношение к Большому театру, как к чему-то священному, бесконечно дорогому, сохранилось у меня на всю жизнь. Надо сказать, что это разделялось почти всеми моими товарищами по сцене, поддерживалось строгой творческой дисциплиной, большой требовательностью дирижеров и режиссеров, всей обстановкой в театре. Я не только не мог, например, опоздать на репетицию или прийти несобранным, неподготовленным, даже мысль подобная не могла родиться в моей голове. Правда, к строгой творческой дисциплине меня уже приучила студия Станиславского. Но в Большом театре это уже вошло в систему, в распорядок всей жизни.

Итак — дебют. Пока меня гримировали, одевали — я все еще жил, как в сказке, плохо веря в то, что должно будет скоро случиться.

Перед моим выходом ко мне зашел Ханаев, мой консерваторский друг, уже пять лет певший на московской сцене. Он напомнил, что сцена Большого театра не терпит форсированного звука, но украшает, обогащает голос, если певец поет естественно, без «нажима».

— Покажи только свой тембр, и все будет хорошо,— сказал он на прощанье.

Но вот я уже на сцене, в руках — кисть. Сижу и расписываю полотняную колонну. Случайно, обернувшись, посмотрел в темноту зрительного зала и ужаснулся: дирижер маячит где-то далеко-далеко. Как же петь?! Однако взял себя в руки, утешаясь тем, что до моего вступления еще много времени и я успею освоиться. Принялся снова рисовать цветочки и, чтобы показать, что не волнуюсь, не трушу, нашел в себе силы попенять окружающим меня «отрокам», что они подают мне все черные кисточки, когда цветок должен быть пестрый. Это переключение оказалось очень полезным: отвлекло меня от страшных мыслей. Гусляры закончили петь, ушли. На какой-то момент я остался на сцене один. Стало не очень приятно... Но вот вошел Бермята —

Сергей Красовский, мой товарищ по классу Райского. Я обрадовался ему, как родному, и стал постепенно забывать о зрительном зале.

Берендей — очень благодарная роль для дебюта. Она дает возможность привыкнуть к сцене, подумать, настроиться. В этой партии особо важную роль играет тембр, спокойное и красивое мягкое пение.

...Наступила сцена с Купавой — К. Г. Держинской. Ее высокий профессионализм, присущее ей какое-то особое благородство, взволнованность, искренность увлекли и меня. Я вдруг почувствовал в ее пении, как подтекст, ласку и доброжелательность, стремление поддержать новичка. Это, конечно, так и было: когда после дуэта я пошел провожать Купаву, Ксения Георгиевна успела мне шепнуть несколько ободряющих слов, подействовавших как бальзам:

— Не волнуйтесь, все хорошо, у вас красивый голос.

Я снова вышел на сцену, прослушал гимн Леля, которого замечательно пела Б. Я. Златогорова. Пришли Мизгирь — В. М. Политковский (драматический баритон, певец высокого класса, особенно отличавшийся в таких ролях, как Игорь, Руслан и т. п.) и Снегурочка — Е. А. Степанова. К тому моменту, когда надо было начинать каватину, я успокоился и думал только о пении. Закончил каватину под аплодисменты. Дальше все пошло гладко.

Через два дня — мой второй спектакль — «Риголетто». Я провел спевку, сценическую репетицию. Мы с Головиным уже были загримированы и ждали звонка. Но... так и не дождались: зал остался пустым. Как оказалось, спектакль был продан военной организации, которая не смогла им воспользоваться в этот вечер, и его отменили уже перед самым началом. Я был страшно огорчен: во-первых, я чувствовал себя в хорошей вокальной «форме», во-вторых, после этого спектакля должен был решиться вопрос: быть или не быть мне в труппе Большого театра.

Но судьба вновь мне помогла. Как только сообщили об отмене спектакля, к нам в уборную пришел Александр Иванович Алексеев, чудесный певец, замечательный товарищ, с которым я был дружен еще в студии Станиславского. Оказывается, узнав об отмене спектакля, он поспешил ко мне, чтобы предложить 26 февраля спеть вместо него партию Джеральда в «Лакме». Я, конечно, согласился, хотя и не очень хотелось дебютировать в этой малоблагодарной роли, но иного выхода не было.

Я должен сказать здесь об изумительных человеческих качествах Александра Ивановича. Он сыграл значительную роль в

моем поступлении в Большой театр. Мало того, что он сам предложил мне спеть вместо него спектакль, который должен был решить мою судьбу, Александр Иванович пришел на репетицию и до мельчайших подробностей объяснил мне весь рисунок роли Джеральда. При этом он проявил необыкновенную сердечность и искреннее желание помочь мне. Сам он и договорился с дирекцией, чтобы мне разрешили выступить в «Лакме», вместо несостоявшегося «Риголетто». Я уверен, что мало кто из артистов способен был бы на подобный поступок. Ведь к дебютанту артисты, уже работающие в театре, всегда относятся с некоторой настороженностью — каждый новичок может стать в будущем опасным конкурентом. Александр Иванович этого не побоялся; да и чего было ему бояться, когда он был прекрасным певцом и всегда пользовался большим успехом и любовью публики.

Итак, через три дня я вторично дебютировал в «Лакме». Спектакль прошел вполне удачно. Моей партнершей была замечательнейшая певица Валерия Владимировна Барсова. Она понимала всю трудность моего положения, ободряла и помогала своей внимательностью в течение всего спектакля. Спектакль слушали Е. К. Малиновская и Б. С. Арканов. Я, конечно, снова очень волновался, но общее дружелюбное отношение моих партнеров и крепкое знание партии вывезли.

Наутро меня пригласили к директору... После короткой, но доброжелательной беседы Елена Константиновна сказала, что может предложить пока скромные условия, хотя и на первые партии: 350 рублей в месяц при норме семь спектаклей (высший оклад был тогда 700 рублей, до которого я добрался уже в течении пяти лет — перед Новым годом и в конце каждого сезона, без всякой моей на то просьбы, меня приглашали в дирекцию и оформляли контракт на новых условиях). Все это было обещано подтвердить телеграммой в Тбилиси, куда я тотчас же вернулся. Там уже знали, что я принят в Большой театр. Через три недели пришла телеграмма от Малиновской.

С 16 августа 1931 года я был зачислен в состав солистов Большого театра и подписал договор на один год.

В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ

В 30-годах искусство Большого театра достигло блестящего расцвета. Это была пора счастливой встречи в его стенах выдающихся художественных дарований, сплоченных едиными творческими целями, никогда еще ранее не стоявшими так отчетливо и ясно перед музыкальной сценой.

В коридорах театра, фойе, зале можно было запросто встретиться с таким мастером, одно имя которого произносилось с благоговением. Ну как я мог не чувствовать огромной ответственности звания «солиста Большого театра», когда среди моих новых коллег были такие тенора, как С. Юдин, А. Богданович, Н. Озеров, Б. Евлахов, Н. Ханаев, И. Козловский, А. Алексеев... И всю эту плеяду великолепных певцов и актеров возглавлял не кто иной, как Л. Собинов. Помню свою первую встречу с прославленным артистом, фотографии которого я смотрел и пересматривал у Квашниных и которому так «блистательно» подражал на третьем курсе консерватории:

— Здравствуйте, Леонид Витальевич!

— Здравствуйте, юноша. А кто вы?

— Я певец... (хотел пояснить — тенор, но не выговорил этого слова самому Собинову)... Лемешев...

— Ах, Лемешев! Так это вас я слушал по радио третьего дня в Ленском? Включил приемник и услышал ариозо. Удивился, что незнакомый кто-то поет, но хорошо.

Дальше было сказано много ласковых слов, свидетельствовавших не столько о моих успехах (как я теперь понимаю), сколько об огромной доброжелательности Собинова. И все же, сознаюсь, что его доброе отношение подняло меня, словно на крыльях, тем более что он похвалил меня, так сказать, и «индивидуально».

— Хорошо, что вы соображаете, что поете,— сказал он.

Правда, так сложилось, что я не часто встречался с Леонидом Витальевичем. Но каждая встреча с ним что-то давала.

Помню, однажды он посоветовал мне петь Джеральда в «Лакме» не больше семи-восьми лет.

— Труднейшая партия,— пояснил он свои слова.

Репертуар колоратурного сопрано наряду с Антониной Васильевной Неждановой (Эльза в «Лоэнгрине», Марфа в «Царской невесте») пели Е. Степанова, Е. Катульская, В. Барсова, ставшие наиболее частыми моими партнершами. Драматические партии пели К. Держинская, А. Матова, Е. Сливинская. Меццо-сопрано: Н. Обухова, М. Максакова, Б. Златогорова; несколько позже к ним присоединилась приехавшая из Ленинграда В. Давыдова. Среди баритонов выделялись Л. Савранский, С. Мигай, Дм. Головин, В. Сливинский, П. Норцов, В. Политковский, И. Бурлак, молодой Николай Рогатин, вскоре умерший. В группе басов блистали В. Петров, А. Пирогов, М. Рейзен, В. Лубенцов, А. Содомов, молодой А. Батурин, несколько позднее М. Михайлов.

Музыкальное руководство возглавляли В. Сук и Н. Голованов. Среди дирижеров были такие, как Л. Штейнберг, В. Небольсин, А. Чугунов, А. Мелик-Пашаев, поступивший в Большой театр в тот же год, что и я, после блестящего дебюта в «Аиде». Хором руководил У. Авранек.

Среди режиссеров наибольшим авторитетом пользовались Л. Баратов, В. Лосский, Н. Смолич.

Подобное окружение не только внушало трепет, но и обязывало молодого певца к огромной работе, чтобы оправдать свое участие в столь выдающемся ансамбле. В то время самое название театра, который ты представляешь, значило для нас не меньше, чем «заслуженный» или даже «народный». Ведь такими званиями были увенчаны лишь наши «боги», как Нежданова, Гельцер, Собинов, Станиславский, Немирович-Данченко... И я помню до сих пор, какое испытал волнение, когда на концерте впервые меня объявили: «Солист Большого театра!» Атмосфера праздничной приподнятости, подъема царила и на сцене и за кулисами, и сердце всегда «ёкало», словно в ожидании чего-то необычайного, когда я готовился к своему выходу.

Труппа Большого театра росла — здесь постоянно заботились о новом пополнении. Но с молодыми певцами тогда не возились: от них требовали полноценной профессиональной работы, и кто к ней не был еще готов, не мог надеяться на послабления.

Ознакомившись с афишей, я увидел, что мой запас партий даже шире, чем требовалось театру. Это подтвердило правоту моего решения попеть предварительно на периферийных сценах, что дало знание репертуара, а с ним — по словам моих новых то-

варищей — пришла и уверенность, с которой я провел дебют. Особенно они отмечали Джеральда; ведь эту партию я не собирался петь и, следовательно, специально к ней не готовился. В результате я завоевал доверие дирижеров. Именно поэтому уже в первой декаде, открывавшей сезон, я значился на афише в двух спектаклях: «Онегине» и «Риголетто»,— хотя никто из руководства не знал, как я их пою.

Я уже говорил, что весь текущий лирический репертуар был мне знаком. В репертуарной части имелся список моих партий (тогда их было уже десятка полтора), и при первой надобности я мог быть вызван на соответствующий спектакль, даже без предварительной репетиции. Это означало, что все свои роли я должен был знать, как говорится, «назубок».

Для работы же над новыми партиями назначались уроки в театре. Однако злоупотреблять ими тогда считалось плохим тоном. Свои роли мы готовили в основном дома, а на уроках с концертмейстерами и дирижером занимались лишь их художественной отделкой. Если певец, готовя партию, не укладывался в десять уроков, его профессионализм ставился под сомнение.

И это было правильно. Как можно надеяться на актера, если он «туго» осваивает материал! К такому солисту не обратишься с просьбой заменить заболевшего товарища, а иногда — и выступить экспромтом. Конечно, для всего этого мало одного профессионализма, необходима преданность коллективу, готовность ради него пойти на любые жертвы. Внешне кажется, что театр очень много дает — аплодисменты, цветы, почитатели... а в действительности он гораздо больше требует...

И не случайно мы все так дорожили своими выступлениями, что лишь крайний случай мог заставить отказаться от спектакля. А вообще-то это казалось очень легким — бюллетеней тогда не давали, стоило лишь позвонить в театр и сказать, что болен... Но вот это-то и было самым трудным... Как-то, спустя несколько месяцев после дебюта, когда я спел почти все свои основные партии и твердо вошел в репертуар, я вдруг действительно заболел... Почувствовав утром, что не могу петь, снял трубку телефона, чтобы отказаться от спектакля, но так и не набрал номер — решил еще раз попробовать голос. И так четыре раза. Только уж окончательно осипнув и от простуды и от бесконечных проб, я решился побороть смущение и сообщить в театр о своей болезни. Заведующий репертуарной частью Борис Петрович Иванов не стал меня уговаривать петь, а только пожелал поскорее поправиться. Но этот случай остался у меня в памяти на всю жизнь.

В театре не очень-то жаловали певцов, часто болевших или бывших, как теперь говорят, не в «форме». Ведь причиной этого мог быть и не только слабый профессионализм, но и небрежное отношение к коллективу, к своему производственному режиму. Это гораздо страшнее: профессионализм приобретается, а небрежность — уже натура. Однако даже не боязнь остаться за бортом была главным стимулом работы. Общая атмосфера в театре была такова, что нельзя было не включиться в ритм его творческой жизни, не подчиниться его художественно-производственной дисциплине.

Утром, после завтрака, распевались за инструментом, настраивали голос, что-то повторяли. Затем — неизменная дорога в театр, на репетицию, уроки, или просто для встречи с товарищами, узнать новости, послушать кого-нибудь. Только перед своим спектаклем мы не ходили в театр, и режим дня был еще строже.

Если на спектакле что-нибудь не удавалось, то страшны были не взыскания (хотя и это не очень приятно), а суд партнеров, дирижера. Однако замечания высказывались очень тактично, а если промах был случаен, то о нем и вовсе не говорили. Неписаные правила распорядка творческой жизни театра поддерживали ведущие мастера. Отличавшиеся чувством особой ответственности, они подавали пример и нам, молодым...

Все это я ощутил с первых же дней работы. Меня сразу же стали вводить в давно уже идущий спектакль «Евгений Онегин». И тут-то я понял, что успех будет полностью зависеть только от меня самого. Я поначалу ожидал, что со мной будут заниматься, как когда-то в студии (год учишь, раз — поешь). А первый спектакль в Большом театре — 7 сентября 1931 года — пришлось петь с двух репетиций. Да и при работе над новыми постановками хорошее знание партии было всегда строго соблюдаемым законом. Попробуй не знать своей партии, когда твои партнерши старше и опытнее тебя, как, например, Е. Степанова, Е. Катульская, В. Барсова, приходили на репетиции, в совершенстве зная не только свои, но и чужие роли.

Через несколько дней после «Онегина» шел спектакль «Риголетто». Я решил показаться во всем блеске и удивить Москву артистической «образованностью» и новизной сценического решения. И удивил так, что до сих пор помню. Например, песенку герцога я напевал как бы от скуки, между прочим, развалясь в кресле и о чем-то размышляя. Спел ее легко, со всеми необходимыми оттенками, свободно взял си второй октавы, но... аплодисментов не было! Я страшно огорчился: значит, мой «замысел» ни до кого не дошел.

На счастье, я вскоре встретил Арканова, который, сказав несколько общих одобрительных слов, прибавил:

— Но надо же умудриться с таким голосом спеть песенку герцога без единого хлопка!

Это заставило меня призадуматься. Я понял, что тот или иной эпизод надо решать не только в полном соответствии с характером своего героя (а задумчивость именно в данном случае вряд ли свойственна герцогу, да ведь и сама песенка говорит о браваде, хвастливости, самоуверенности), но и уметь «подать» номер так, чтобы публика его оценила.

И вот на следующем спектакле я решил придать своей «песенке» игриво-дерзкий характер, взять си так, словно кинуть вызов всем красоткам мира («но изменяю им первый я»), и закончить, разбив бокал и эффектно выбросив руку вверх. Публика восторженно аплодировала...

Почему я был неправ в первом решении? Потому, что не учел музыки: оркестр сыграл вступление бравурно, блестяще, а я начал лениво напевать, словно нехотя. (В драматическом театре такое толкование, возможно, было бы вполне естественным.) Моя попытка «пересмотреть» традицию, дать видимость более тонкой детали, не увенчалась успехом, ибо я не учел закона оперной формы. В первом случае она оказалась вялой, рыхлой, незаконченной. Во втором — получила свою необходимую кульминацию и четкие границы.

Так я еще раз убедился в том, что в опере прежде всего надо руководствоваться музыкой, что опера — это музыкальное представление. И далеко не всегда законы драматического театра к ней приложимы, хотя хорошо помню, что на такое толкование «песенки» меня натолкнул Альмавива из мхатовской «Женитьбы Фигаро».

Я вспоминаю, как кто-то из певцов спросил Лосского: можно ли верхнюю ноту спеть «на публику».

Владимир Аполлонович, сам певец в прошлом, и превосходный актер, ответил:

— Конечно, если нота хорошая.

Он-то понимал, что в опере прежде всего надо петь, что публика идет в наш театр прежде всего для того, чтобы слушать, наслаждаться красивым, насыщенным (но не бессмысленным) пением, и в этом — главная и неотразимая прелесть оперы, ее эстетическая особенность, ее специфика. Все это я познавал на собственном опыте, экспериментируя, вдумываясь, наблюдая, ошибаясь или одерживая победу... Никто мне не объяснял, как добиться того или дру-

гого нюанса, путь к нему, манеру, прием я должен был найти сам. А это требовало законченного профессионализма.

Моей первой работой в Большом театре был Звездочет (1932) в «Золотом петушке» Римского-Корсакова. Здесь я впервые встретился с Николаем Семеновичем Головановым, пригляделся к нему и понял, почему, несмотря на всю взрывчатость его характера, певцы так любили этого дирижера. Секрет был простой. Голованов, как и Сук, сам очень любил нас. Если принять за аксиому слова Вл. И. Немировича-Данченко о том, что «режиссер должен умереть в актере», то это понятие в полной мере можно применить и к оперному спектаклю. Здесь и режиссер и дирижер на репетициях и спевках должны отдать актеру все силы своей души, своей фантазии, чтобы поселить в его воображении, в его ощущении образы, которыми они мыслят.

Конечно, в отличие от режиссера, который уже не может вмешаться в ход спектакля, дирижер держит в своих руках все нити ансамбля, он здесь в полном смысле хозяин и руководитель. И все же его замысел прежде всего передается певцами. Этим я нисколько не хочу принизить значение оркестра и других участников постановки. Но неужели не бесспорна мысль о том, что, во всяком случае для зрителей, идея оперы воплощается в первую очередь в образах ее героев, в их поступках, переживаниях? Это очень хорошо понимают все подлинно оперные дирижеры и потому, работая с певцами, стремятся передать им свое ощущение музыки, свое понимание ее эмоционально-идейного содержания.

Таким дирижером и был Голованов, который буквально заражал нас своим темпераментом, глубокой любовью к русской музыке, удивительно образным ощущением ее могучей стихии. Он работал с большим запалом, искренне, горячо, можно сказать, вдохновенно, не скупясь ни на труд, ни на время для отделки каждой фразы, каждого слова.

Пока мы с ним репетировали «Золотого петушка» в классе, все, казалось, было великолепно. Поистине «концертный» ансамбль солистов (например, Додона пели А. Пирогов и В. Лубенцов, Шемаханскую царицу — Е. Степанова и Е. Катульская), необычное содержание этой едкой сатиры на самодержавие, редкий по поэтическому качеству текст, полный злой, хлесткой иронии,— все как будто предвещало успех премьеры.

Но вот мы вышли на сцену и очарование пропало...

Это были годы, когда влияние Вс. Мейерхольда поселилось и в оперном театре. Отдал дань моде и постановщик «Петушка» Н. Смолич. Если бы эта уникальная опера была так решена сей-

час, она бы просто не увидела света рампы. Копируя приемы мейерхольдовского «Ревизора» и «Леса», стремясь сочинить самые неожиданные и смешные трюки, Смолич превратил сатирическую сказку Римского-Корсакова, полную глубокого и гневного пафоса, в бессмысленную пародию.

Звездочет в прологе появлялся перед зрителями загримированным под Римского-Корсакова!

Первая сцена оперы — совет царя Додона с боярами:

«Я затем вас здесь собрал,
Чтобы каждый в царстве знал,
Как могучему Додону
Тяжело носить корону» —

происходила... в бане! Грозно размахивая шайкой (что особенно воинственно делал А. Пирогов), царь Додон пел:

«И соседям то и дело
Наносил обиды смело».

Все участвующие в этой сцене были одеты только в трико. Сыновья Додона, заспоря, хлестали друг друга березовыми вениками. Кто-то из бояр лил воду на раскаленные камни печи, и оттуда вместе с клубами пара появлялся Звездочет.

Это было смешно, крайне нелепо и... рискованно. Однажды, подавая горячий пар, пожарник загнал его мне под хитон, и я, почувствовав, что горю... уже не вылез, а вылетел из печки...

С большим «нажимом», почти в опереточном стиле, была поставлена сцена обольщения Додона Шемаханской царицей: эту сцену мы между собой в шутку прозвали «дуэтом Татьяны Бах и Ярона».

Моя роль была особенно трудная в вокальном отношении: очень высокая по тесситуре, партия Звездочета написана для тенора altino или для голоса, имеющего крепкий микст на верхних нотах: до, ре, ми третьей октавы там встречаются запросто, как рабочие ноты. Например, в фразе «и попробовать жениться» надо перейти с ля второй октавы на ми третьей, да еще подержать ее на фермате. Это очень хорошо делал С. Юдин. Я тоже старался не очень отставать, что потребовало большой работы над овладением тесситурой. Но главное было — донести замечательный текст, раскрыть смысл этого далеко не сразу понятного образа.

В результате первая моя новая работа в Большом театре, которая могла бы принести мне большую пользу и удовлетворение, вызвала лишь разочарование. Опера была настолько сценически

искалечена, убита, что музыкальные ее красоты, умная ирония и мудрый смысл во многом оказались недоступными для слушателей. В результате пришлось нашего милого «Петушка» прикончить на втором году его существования. Смертный приговор вынесли сами зрители — они просто не стали посещать спектакль. Мне, как, наверное, и другим участникам, было очень жаль, что большая работа, проделанная нами под руководством Голованова над овладением музыкальными трудностями, над великолепным словом, которое в «Золотом петушке» имеет особую важность, так и погибла без возврата. С тех пор уже сорок лет «Золотой петушок» никак не может вернуться на сцену Большого театра. Одна из драгоценнейших жемчужин русской оперы осталась неизвестной многим поколениям советских зрителей.

Следующей моей работой была партия Филипетто (1934) в итальянской комической опере Вольф-Феррари «Четыре деспота» по комедии Гольдони. Заглавные роли деспотов пели четыре баса: Ал. Пирогов (его дублер — В. Лубенцов), Б. Бугайский, С. Красовский и А. Пирогов-Окский. Их жены (которых пели Г. Жуковская, А. Соловьева, Е. Сливинская, Е. Амборская), наперекор мужьям, хотят поженить Филипетто и Лючетту (ее партию пели Е. Катульская и А. Тимошаева). Чтобы все же увидеть свою будущую жену, юноша, переодевшись в женское платье, тайком приходит в дом невесты. Сценически эта работа увлекла меня: в ней много было веселых, занимательных положений, ансамблевых эпизодов. Но музыка не принесла полного удовлетворения. Это был «проходной» спектакль, не занявший сколько-нибудь серьезного места в жизни театра и его артистов.

Наибольший интерес в эти годы вызвала у меня новая постановка «Севильского цирюльника», осуществленная под руководством Л. Баратова. Альмавиву я уже пел в Свердловске, Харбине, Тбилиси. И хотя, если читатель помнит, мне пришлось в первый свой сезон в Свердловске выучить эту партию в две недели и петь спектакль с одной репетиции, перед композитором я был почти безгрешен. Я пишу «почти» потому, что абсолютно точно спеть партию Альмавивы со всеми ее невероятно сложными техническими пассажами просто невозможно. Это под силу разве только легкому колоратурному сопрано. По крайней мере я никогда не слышал, чтобы кто-нибудь из теноров эту партию спел так, как она написана. Поэтому установились определенные традиции в «адаптации» партии. Так пел и я своего Альмавиву. И с какими бы дирижерами потом ни встречался, в музыкальном исполнении ничего не менял: партия была выучена добросовестно. Григорий Степано-

вич Пирогов, с которым я пел свой первый спектакль, лишь отечески меня напутствовал:

— Только пой больше, Сережа.

Сценически же я над образом работал мало — в этом отношении опера Россини была одной из самых «беспризорных». Внимание режиссеров она привлекала редко и, будучи «самоигральной», обычно полностью отдавалась на откуп «самодеятельности» артистов. Каждый исполнитель придумывал свои замысловатые трюки и словно соревновался с партнерами — кто больше всех нанесет в спектакль «мусора». Я встречал это на всех сценах, в том числе, к сожалению, и в Большом театре. Почему-то считается, что главное в этом спектакле — во что бы то ни стало вызвать смех публики. Этим увлекались многие. Начал «трюкачить» и я. Впервые появляясь в доме Бартоло под видом пьяного офицера, я старался как можно громче стучать шпагой по мебели. Один раз так сильно грохнул по мягкому дивану, что от него пыль столбом пошла: за этой «завесой» и меня, вероятно, не было видно. Публика хохотала, и я был доволен.

Но Леонид Васильевич навел порядок. Он сам работал с большим увлечением и увлекал других. Мне очень захотелось заново продумать роль, найти более тонкие нюансы, сценические детали. Так, например, я решил, что более естественно и вместе с тем эффектно будет, если канцону я спою под собственный аккомпанемент на гитаре (а не как обычно, под аккомпанемент арфы). И вот, уезжая на летний отдых в деревню, я купил в комиссионном магазине гитару, раздобыл самоучитель и отправился тренироваться. Осваивал эту не очень сложную премудрость в течение всего отпуска, занимаясь понемногу, но ежедневно. И когда осенью мы собрались на первую оркестровую репетицию «Севильского цирюльника», я попросил Л. Штейнберга, руководившего спектаклем, разрешения спеть канцону под гитару. Иронически улыбаясь, он разрешил...

— А ну давай попробуем, что выйдет.

Но когда я спел, это было признано удачным, и гитара осталась на многие годы. Помню, вскоре и другой Альмавива — Алексеев — тоже стал петь под гитару; сначала за него играли за сценой, а затем и он сам освоил эту нехитрую науку.

Постановка в целом была очень удачна и по составу исполнителей и по интересным, остроумным мизансценам.

Заискрилась новыми красками роль Фигаро в блестящем исполнении Дм. Головина. Первый же его выход брал зрителя в плен могучим певческим и артистическим темпераментом талантливого

певца. Однако его Фигаро не подавлял Альмавивы, как обычно случалось в первом действии. Баратов помог нам, тенорам, сделать графа Альмавиву интересной личностью, подчеркнув его тонкую иронию, обаяние, остроумие, прекрасные манеры и, конечно, его страстную влюбленность в Розину. Спектакль проходил живо, весело, чему немало способствовали А. Пирогов — дон Базилио, Е. Катульская, В. Барсова — Розина, бессменный Бартоло — Я. Малышев. Это был подлинно виртуозный в музыкальном и сценическом отношении спектакль, где исполнители словно состязались друг с другом в блестящем пении, осмысленной, живой игре. И для меня участие в этой постановке явилось настоящей школой оперного мастерства. После Ленского, во многом сделанного со Станиславским, Альмавива в Большом театре стал для меня первой настоящей ролью, а не партией.

Постановка Баратова продержалась почти целое десятилетие. Однако после того как режиссер перестал следить за спектаклем, он опять оброс отсебятинами и утратил свою первоначальную художественную форму. Желание вызвать положительную реакцию зрительного зала, рассмешить, повеселить часто приводило к тому, что исполнитель терял чувство художественной меры.

В связи с этим мне вспоминается одна сцена из «Горячего сердца» в МХАТ — сцена Матрены с приказчиком Наркисом. Когда он ей рассказывал о разбойниках, она наваливалась на него сзади и, обнимая со всей откровенностью, спрашивала: «А ты боишься разбойников?» Эта сцена всегда вызывала в зале смех. Но однажды этой реакции не последовало. Тогда актриса повторила свою реплику, еще выше влезая на спину Наркиса. И добилась своего только в третий или четвертый раз. Зрители смеялись, но бесподобная художественная форма этой сцены была разрушена. Так и мы в «Севильском цирюльнике» под конец уже мало думали о художественных достоинствах спектакля и цельности его образов, всеми силами стараясь только рассмешить зрителя. Каждый изощрялся в придумывании различных комедийных трюков. Мне сейчас даже и вспоминать о них не хочется. Все это, конечно, весьма мало отвечало требованиям не только академической сцены, но и просто самой музыке и драматургии оперы. К сожалению, последующие возобновления другими режиссерами оказались менее удачными: недоставало полета творческой фантазии и верного ощущения стиля упоительного Россини, а главное — виртуозного вокального мастерства и сценической свободы многих исполнителей.

А ведь вокальные партии «Севильского» — великолепная школа для певцов, если, конечно, петь со всей технической четкостью

и чистотой колоратуры, точностью ритма, живым темпом. Партия Альмавивы сохранила многое от колоратурного мастерства знаменитых итальянских сопранистов. Она требует виртуозной техники пассажей, легкости и ровности звука, безукоризненной свободы верхнего регистра. Главные трудности ее сосредоточены в первом акте: здесь и хроматические гаммы, и сложные ритмы, и быстрые темпы, и широкая кантилена подлинного bel canto. Мне, как и многим, трудно давались хроматические пассажи в каватине (сейчас их уже почти никто не исполняет, заменяя простыми гаммами). Чтобы четко выпеть все ноты в соответствующем темпе, нужно много и настойчиво работать. Иногда, добиваясь легкости звука, я снимал его с дыхания. Но выяснилось, что это ложный путь: звук слабел, утрачивал полетность и точность интонации. Петь надо всегда на опоре, а такие партии — и подавно, но голос нельзя форсировать. Очень большого труда требует и дуэт с Фигаро, построенный на движении триолями («что за чудо измышленья нам извергнет твой вулкан»). Исполнители Альмавивы, и я в том числе, обычно поют здесь вместо трех нот одну или две, и музыка, конечно, теряет в своей грациозности. В исполнении речитативов Россини выразительное и четкое произношение должно сочетаться с ярким, полным звуком. Я об этом хочу напомнить, так как речитативы secco («сухой» речитатив, который поддерживают аккорды фортепиано), например в операх Россини и Моцарта, у нас часто не поются, а почти проговариваются с полным пренебрежением к музыкальной интонации и ритмической точности. Я убежден, что речитатив, как бы он ни назывался, всегда нужно петь на опоре, но с большой легкостью и гибкостью декламации, то есть по-шаляпински: «петь, как говорить».

Много значит для певца личный опыт, но он обогащается лишь собственным наблюдением, «подсматриванием» опыта других певцов, умением анализировать их недостатки и особенно достоинства. Я стремился развить в себе это умение, тем более что блестящий ансамбль солистов Большого театра представлял богатейший материал для изучения.

Естественно, что прежде всего школой мастерства для меня являлось общение с моими замечательными партнершами по лирическому репертуару. Больше всего спектаклей я спел с Валерией Владимировной Барсовой. Ведь с ней я пел свой дебютный спектакль «Лакме», так и оставшись ее почти бессменным партнером на протяжении всего довоенного десятилетия. Но я хорошо запомнил совет Собинова. Действительно, партия Джеральда очень трудна, требует от исполнителя большой выдержки, подлинного про-

фессионализма, и в то же время она мало благодарна, потому что в ней нет подлинной правды характера. Конечно, офицер английских колониальных войск мог искренне и глубоко полюбить прекрасную индуску. Но как мог он так легко и беззаботно оставить Лакме, да еще после того, как она спасла ему жизнь? Это в опере не объяснено; характер Джеральда обрисован в музыке одними «голубыми» красками, а в действительности он ничем не лучше легкомысленного герцога Мантуанского...

Затем мы часто встречались с Валерией Владимировной в «Травиате», «Севильском цирюльнике», «Риголетто», «Снегурочке», «Ромео и Джульетте», «Богеме» (Барсова пела Мюзетту). Мне, пожалуй, не хватит слов, чтобы рассказать читателям об огромном вкладе Барсовой в наше оперное искусство. Валерия Владимировна владела всем, что необходимо первоклассной певице — великолепным по тембру, сильным и звонким голосом полного диапазона, высоким певческим профессионализмом, редкой музыкальностью, ярким сценическим темпераментом. Как и Нежданова, Валерия Владимировна училась пению у Мазетти. Она была и хорошей пианисткой, окончив консерваторию по классу фортепиано у А. Гольденвейзера. Главное, что определяло ее как художника своего времени,— это редкое чувство правды, своеобразие индивидуального облика.

В свои образы она вносила столько собственной энергии, эмоциональной силы, что все они были объединены характерностью и жизнелюбием. Поэтому ее героини, при всей их исторической достоверности, были невидимыми нитями связаны с характерами женщин наших дней. Вспомним ее Людмилу (в постановке 1937 г.) — лукавую, обаятельную, полную юного задора и нежного лиризма в первом акте и такую упорную, непримиримую, волевую в садах Черномора! Или ее Антониду в «Иване Сусанине» (впервые на советской сцене спетой Барсовой в 1939 г.). Да вообще, можно ли назвать спектакль Большого театра, в котором была бы партия ее амплуа и в котором бы она не пела! И здесь мне хочется отметить важную черту ее творческого облика, которая для меня всегда была примером — редкое самозабвенное трудолюбие. Ну что, казалось, заставляло Барсову так работать при ее таланте и профессиональной культуре? И я снова убеждался, что только отсутствие этой культуры, неясные представления об искусстве, которому служишь, могут допустить, чтобы певец небрежно, легкомысленно относился к своему труду и сценическим обязанностям. Для подлинного артиста это абсолютно исключено. Валерия Владимировна была для всех нас, молодых певцов, ярчайшим примером строгой творческой

дисциплины и придирчивого самоконтроля. Она прекрасно сама понимала, что у нее получается хорошо, а что еще требует работы. И никогда не доверялась чужому мнению, если сама была чем-нибудь недовольна. Ее упорство, настойчивость в работе и поражали и восхищали. Со стороны казалось, у нее все замечательно звучит, дикция отработана совершенно, образ закончен, а смотришь — Валерию Владимировну все еще что-то не удовлетворяет, и она снова и снова возвращается к какой-нибудь фразе, на первый взгляд даже «проходной». Но прав неписаный закон: для подлинного художника в искусстве нет ничего второстепенного — все важно, все должно быть совершенно. Недаром Барсова на заре своей артистической юности работала с Вл. И. Немировичем-Данченко. Она спела около ста раз партию Клеретты в его постановке «Дочь мадам Анго» в Музыкальной студии Художественного театра, а затем готовила с ним роль Снегурочки для Большого театра.

На премьере 22 июня 1941 года я пришел в восхищение, увидев перед собой Барсову — Джульетту,— так она была изящна, молода, полна вдохновения. Я знал, что за всем этим — строгий режим, самоограничение, физическая культура и работа, работа, работа; и знал также, что моей Джульетте, как и всем нам, нелегко: ведь это был первый день войны...

Я уже писал, что на такие спектакли, как, например, «Травиата» и ему подобные, режиссеры обычно редко обращают внимание — дескать, публика и так ходит, дирижеры тоже встречаются молодые, неопытные. Поэтому мы с Валерией Владимировной сами «ставили» свои мизансцены: искали наиболее удобные, наиболее естественные — и всегда в полном контакте и согласии. Валерия Владимировна часто говорила:

— Сережа — теперь мой постоянный партнер.

И я гордился тем, что такой крупный художник, как Барсова, довольна нашей совместной работой.

Вообще мне приходилось довольно часто «держать экзамен». Например, я много пел с Еленой Андреевной Степановой, в голос которой был влюблен еще с консерваторских времен и уже тогда слышал ее почти во всем основном репертуаре: «Травиата», «Риголетто», «Царская невеста», «Снегурочка», «Лакме». Мы, студенты консерватории, особенно любили те спектакли, где Степанова пела вместе с Мигаем,— это был неподражаемый ансамбль двух блестящих вокалистов. Они бесконечно волновали нас своим выразительным пением, голосами замечательной красоты. До сих пор, например, живет в моей памяти ария Джильды в хрустальном звучании голоса Степановой, с ее совершенной вокальной «линией».

Вся ария, казалось, была спета как бы на едином смычке, с безукоризненной ровностью и чистотой всех регистров. Поэтому можно представить мое волнение, когда я впервые выступал в «Лакме» вместе с Еленой Андреевной! Мне и льстило сознание, что предстоит петь с такой вокалисткой, и в то же время я испытывал робость: не задавит ли меня ее мастерство. Беспокоило и несоответствие наших внешностей. Высокая крупная фигура Степановой в одеянии индусской жрицы (Лакме) казалась еще более величественной, а я при моем невысоком росте да еще затянутый в военную форму выглядел совсем миниатюрным. Но Степанова с таким удивительным тактом, так просто держалась на сцене, что я очень скоро позабыл о своих тревогах. Главным же творческим стимулом для меня всегда являлся ее голос. И я изо всех сил старался подравняться к ней в своем звуковедении, чтобы не нарушить классическую красоту вокального образа, создаваемого певицей. Хорошо петь — это было моим главным девизом, когда я выступал в спектаклях со Степановой. Я пел с Еленой Андреевной много, и это поощряло меня: раз я партнер Степановой, значит, как певец устраиваю ее. Ведь при ее положении в театре она легко могла от меня отказаться!

Столь же большой школой явилась для меня и совместная сценическая работа с Еленой Климентьевной Катульской. Нужно ли мне говорить о ее вокальном мастерстве, которое с полной силой запечатлено в чудесных записях певицы, сделанных еще в середине 50-х годов, и в искусстве ее лучших учеников! Благородный, выразительный тембр голоса Катульской, всегда насыщенного чувством, всегда готового откликнуться на любую интонацию партнера, на любое движение ее души, редчайшая музыкальная культура, какой-то удивительный слух, чувство ритма отличают ее искусство. Но все это служило одному — верности сценической правде...

Первое чувство, которое Елена Климентьевна вызывала у своего партнера, было безграничное доверие. Доверие не только творческое, но и человеческое, как результат огромной доброжелательности к нам, тогдашней молодежи. По правде говоря, я всегда удивлялся и восхищался ее горячей заинтересованностью и вниманием к творческому росту своих учеников или вообще молодых певцов театра.

Елена Климентьевна удивительно чутко умела вовремя поддержать партнера, мягко затушевать какую-нибудь нашу оплошность. Что бы я ни захотел сделать на сцене, я знал, что моя фантазия всегда встретит чуткую поддержку Елены Климентьевны, если, ко-

нечно, это будет художественно оправдано. С другой стороны, всегда активное артистическое отношение Катульской к своим образам невольно заражало и меня. Петь с ней было легко, увлекательно, и после спектакля всегда оставалось праздничное, приподнятое настроение — даже во время войны, когда она была моей почти бессменной Розиной.

Я еще не сказал о первой из плеяды великих колоратурных певиц Большого театра — Антонине Васильевне Неждановой. Не сказал только потому, что с ней мне выступать не довелось. Впрочем, однажды весной 1934 года я спел с Неждановой в Большом зале консерватории две сцены из первого и четвертого действия «Травиаты». Аккомпанировал Голованов. Вначале я смущался, особенно потому, что не так-то легко петь признание в любви певице, с которой ты почтительно раскланиваешься и, уж во всяком случае, не вступаешь в откровенные разговоры о своих делах. Но постепенно я овладел собой и провел сцену довольно смело, заслужив от Антонины Васильевны несколько ласковых слов. Нежданова сказала, что ей было приятно со мной петь, и тут же Николай Семенович предложил совместно подготовить дуэт Чайковского «Ромео и Джульетта». Но это почему-то не осуществилось, не помню уж, по какой причине. Позже дуэт этот я спел с В. В. Барсовой. В 1940 году, на юбилейном вечере, который проходил в Большом театре в ознаменование 100-летия со дня рождения Чайковского, мы исполнили его в сценическом оформлении. Помню, в тот вечер я особенно остро ощутил досаду и жалость, что Петр Ильич не написал всей оперы.

В те годы, когда я поступил в театр, Антонина Васильевна уже оставила многие свои любимые роли, которые стали подлинными шедеврами. Но один тот факт, что Нежданова еще пела в спектаклях (чаще всего в «Царской невесте» и «Лоэнгрине»), вызывал какое-то особенное отношение к Большому театру. В самой Антонине Васильевне не было никакого высокомерия. Она была очень простым, жизнерадостным человеком, с душой по-детски наивной, открытой самым искренним радостям и увлечениям. Таким навсегда сохранился образ Неждановой в моей памяти. А в ушах еще звенит ее божественный голос — трудно к нему подобрать другой эпитет!

Поэтому, вероятно, в ее исполнении запомнились не только большие сцены, арии, но и отдельные фразы и даже слова.

Вот первый акт «Лоэнгрина». Под большим развесистым дубом король Генрих Птицелов вершит суд над юной Эльзой, обвиняемой рыцарем Тельрамундом в том, что она сгубила своего родного

брата... Против этого ужасного обвинения у Эльзы — Неждановой нет протеста, она беспомощна и беззащитна, словно даже покорна судьбе. Дважды король повторяет свой вопрос: что ответит она в защиту, признает ли вину? Но Эльза лишь произносит тихо, словно про себя:

«— О бедный брат мой...
— Что ж, Эльза, что ты скажешь мне в ответ?»

Все присутствующие словно замерли в напряженном ожидании. Эльза тоже — ни малейшего движения... Наконец, внешне спокойно, но с большой внутренней взволнованностью, голосом непередаваемой красоты и обаяния, произносит:

«Помню, как молилась, тяжко скорбя душой,
И день и ночь томилась одна со своей тоской.
От стонов и рыданий изныла страшно грудь,
И песнь моих страданий мчалась в надзвездный путь.
Потом вдали терялся той песни гул и звон,
На вежды мне спускался отрадный, сладкий сон...»

Король просит ее:

«— Эльза, ну, защищайся перед судом!»

Но Эльза, словно в забвении, в трансе, продолжает свой рассказ:

«В сияньи лат сребристых мне рыцарь вдруг предстал.
Никто лучей столь чистых и нежных не видал:
С высот волшебной речью рожок его звучал,
И, опершись на меч свой, он ясно так глядел.
В моей тоске, в молитве о нем мечтала я,
Он мой защитник в битве, он, он спасет меня!»

Король, усомнившись в вине Эльзы, спрашивает Тельрамунда, хочет ли он принять смертный бой в доказательство обвинения?

— Да! — отвечает рыцарь.

Глашатай и четверо трубачей вызывают желающих вступить в бой за Эльзу. Звучит призывный звук труб, молчание отвечает ему... Тревога Эльзы нарастает. Тельрамунд торжествует... Дальше происходило то, ради чего я описал всю предыдущую сцену; обращаясь к королю, Эльза просит его:

«Король мой добрый, повторить позволь свой клич!
Придет мой рыцарь, он далеко, не слышит их».

Эту, казалось бы, не особенно значительную фразу Нежданова произносила с такой мольбой, с такой выразительностью, с такой

чистой, непреодолимой верой, что могла тронуть даже каменные сердца!

С тех пор прошло сорок лет, а вся сцена, и особенно эта фраза, спетая Антониной Васильевной, звучит в моей памяти, будто это было вчера.

А потом? Снова звучал призывный клич трубачей, и происходило чудо. Появлялась ладья, влекомая лебедем, и в ней — светлый рыцарь, нежный и одновременно мужественный, исполненный величия и вместе с тем редкой простоты и очарования... Лоэнгрин — Леонид Витальевич Собинов!..

Навсегда запомнился и последний акт «Царской невесты». Как сейчас, вижу богато убранные царские палаты. Большое высокое кресло, в котором сидит Марфа, напоминает трон. Одежды окружающих ее людей, как и убранство палат,— мрачные, тяжелые по тонам и фактуре. На этом фоне светлым пятном выделяется белый, затканный золотом сарафан Марфы, ее бледное лицо, окаймленное распущенными черными кудрями. Она молча смотрит куда-то вдаль, и всем кажется, что она пришла в себя. Но это только кажется... Сознание Марфы замутнено — стоящего против нее Грязного она принимает за своего жениха, Ивана Лыкова. Обращаясь к нему, она рассказывает:

— За пяльцами мне вдруг вздремнулось и снилось мне, что я царевна, что царь меня в невесты выбрал, что разлучили нас с тобою.

Ее здесь прерывает Грязной:

— Опомнись, государыня царевна.

А Марфа продолжает:

— В палату вошел Грязной и говорит, что он тебя зарезал! Хорош же дру́жка! Ой, Грязной! Нашел же чем невесту тешить.

Голос Неждановой проникал прямо в душу и, казалось, всю ее переворачивая...

И вот, бывало, не успеешь овладеть собой, освободиться от спазм, сжимающих горло, не успевают стихнуть возмущение и жалость к этой загубленной юной жизни (голос Неждановой до конца сохранял редкую чистоту тембра, сообщавшего ему удивительно молодое звучание), как на тебя обрушивалась иная стихия. Это — Леонид Филиппович Савранский, которого невозможно забыть. С какой трагической силой он отвечал Марфе:

«Ой ли? Грязной тебя еще потешит!
Бояре! Я... я грешник окаянный!
Я Лыкова оклеветал напрасно,

Я погубил невесту государя.
...Но видит бог, что сам я был обманут.
Я зелья приворотного просил,
Приворожить к себе хотел царевну я,
Затем, что я любил, любил ее, люблю,
Люблю, как буйный ветер любит волю!»

Как ни скупа бывает юность на слезы, но должен признаться, я часто плакал, когда слушал эту сцену. Нежданова никогда не позволяла себе никакого мелодраматизма, преувеличенной выразительности. Она воздействовала лишь удивительным благородством вкуса, редкой естественностью пения, неподражаемой пленительностью тембра, звонкого и в то же время окутанного какой-то невыразимой грустью. И при всем том — точность и чистота произносимого слова! Можно сказать, что в искусстве Неждановой слово и звук были так же едины и нерасторжимы, как мысль и чувство.

И возможно, именно эти качества ее дарования позволяют назвать Нежданову великим художником.

На сцене Большого театра я впервые встретился с Марком Осиповичем Рейзеном, с которым много раз мне пришлось спеть «Фауста», «Севильского цирюльника», «Лакме», «Руслана» и т. д. Его большое дарование достигло тогда своего зенита и привлекало прежде всего редкой гармоничностью. Стройный, высокий, он владел своеобразной пластикой: строгость поз, скупость движений придавали каждому его жесту какую-то особую значительность, содержательность, я бы даже сказал — величественность. Борис Годунов, Досифей, Руслан, Нилаканта, Варяжский гость — эти образы Рейзена при всем своем внешнем скульптурном очертании несли глубину и мощь характеров.

Но главную роль в этом, конечно, играл его голос, огромное вокальное мастерство. Рейзен в такой же мере владел громоподобным forte (стоит вспомнить хотя бы, как он пел знаменитую арию дона Базилио!), как и нежнейшим pianissimo. Не случайно Марк Осипович так любил петь в концертах «Колыбельную» Моцарта! Публика, да и мы все, артисты, заслушивались его кантиленой, тончайшей фразировкой. В его Нилаканте жила огромная ненависть к поработителям и глубочайшая нежность к дочери: в стансах голос Рейзена звучал предельно певуче, красиво и свободно. А с какой тонкостью вокальной фразировки, с какой саркастичностью пел Марк Осипович серенаду Мефистофеля, да и вообще всю партию! И рядом вдруг смешной, трусливый Фарлаф — одно из за-

мечательных созданий Рейзена. И, конечно, непревзойденный в наше время Досифей.

Думаю, что мне не нужно рассказывать об этом образе Рейзена: он живет на экране в фильме «Хованщина» и стал знаком самым широким массам зрителей.

Я знаю, что читателям интересно было бы узнать и о других выдающихся мастерах Большого театра — о моей первой Купаве — Ксении Георгиевне Держинской, о замечательной Весне — Н. А. Обуховой, о красивом огневом Леле — Б. Я. Златогоровой, о В. А. Давыдовой, Е. В. Шумской, Н. Д. Шпиллер, П. М. Норцове, Г. Ф. Большакове, П. Г. Лисициане, М. Д. Михайлове и еще о многих других замечательных певцах, создавших неповторимо творческую атмосферу Большого театра 30-х годов, когда воспитывалось новое поколение его артистов. Но это чрезвычайно осложнило бы мою задачу, да и вряд ли бы я с ней справился.

Не могу лишь не сказать о певце — моем современнике, который, конечно, притягивал мое творческое любопытство, пожалуй, больше, чем другие. Это Иван Семенович Козловский. В пору моего поступления в Большой театр Козловский пел на его сцене уже шестой год и находился в расцвете творческих сил.

Лучшей партией Козловского, после Юродивого, его самого совершенного создания, я считаю Лоэнгрина. Образу светлого рыцаря Грааля особенно отвечали прозрачная чистота его голоса, яркая насыщенность звучания. Кроме того, импонировала внешность артиста — стройная, высокая фигура. И в сценическом поведении Козловский был очень прост, собран и проникновенен. Великолепен был его герцог Мантуанский — непосредственный, естественный характер баловня судьбы, капризного и непостоянного. Здесь певец особенно покорял большим вокальным мастерством, свободой и легкостью звука, беспредельным диапазоном, сверкающим брио. Слушая почти все спектакли Ивана Семеновича, я стал разбираться в особенностях его вокального аппарата, техники и интерпретации. Иногда, впрочем, мысленно вступал с ним в спор, что-то не принимал. Но всегда восхищался.

Ведь и мастерство, и техника, и нюансировка зависят от физических и психических качеств певца, от устройства всего его голосового аппарата, а они всегда индивидуальны. Тем не менее слушать хороших певцов необходимо: это часто наталкивает на новые мысли, позволяет лучше разобраться в своих данных. А слушать, скажу без стеснения, я умел и любил.

В Харбине я часами просиживал в магазине грампластинок, покупал и слушал записи оперных певцов, главным образом, ко-

нечно, теноров: Карузо, Джильи, Тито Скипы, Мак-Кормака — чудесного лирического тенора с изумительной техникой.

Глубоко неверно бытующее в вокальной педагогике мнение, что молодым певцам вредно слушать пластинки мастеров. Я считаю, что это приносит большую пользу, если, конечно, не подражать, а изучать. При хорошем слухе и памяти это вырабатывает вкус к правильному и красивому звуковедению, обогащает опыт, возбуждает интерес к вокальным краскам, к выразительности исполнения.

Но при этом, конечно, необходимо обладать критическим мышлением, понимать, что можно взять для себя, а от чего надо и отказаться. Слушая, например, Карузо, я понял, что его исполнительская манера так своеобразна, а вокальные возможности так велики, что мне трудно что-либо почерпнуть у него для себя. Джильи, обладатель большого яркого голоса и такого же мастерства, умел достигать, когда нужно, легкого, светлого, лирического звучания, но никогда не менял своего тембра и всегда насыщал пение большим внутренним чувством, темпераментом и страстной увлеченностью. Я заметил тогда, что итальянские мастера не только безукоризненно владеют голосами; главное заключается в том, что их пение никогда не бывает безразлично, формально. В своем исполнении они всегда искренне взволнованы, горячи, страстны. Помнится, кто-то сказал, что петь piano надо так же, как forte, только тихо. Слушая итальянцев, я об этом часто думал, потому что они не только покоряюще передавали взрывы страсти, отчаяния и прочие аффекты, но и скромную, нежную лирику, которая всегда у них проникнута чувством.

Однако, воздавая должное мастерству итальянских певцов, я должен оговориться, чего не сделал в первом издании моих воспоминаний. Хочу предупредить о необходимости критического отношения к записям современных певцов Италии. Ведь вокальный стиль не остается неизменным — он развивается в тесной зависимости от оперного творчества. Подлинное bel canto стало ныне понятием историческим. Уже с возросшим драматизмом музыки Верди сильно трансформировалась и певческая манера современных ему мастеров. Веристская же мелодрама потребовала от певцов предельной эмоциональной приподнятости, которая идет не столько от психологической глубины образа, сколько от внешней экспрессии, форсированных чувств. А это в свою очередь ведет к форсированию голоса. В последнее время такая манера пения в Италии утвердилась довольно прочно. Исполнение нынешних представителей итальянской школы характеризует широко раскрытая

гортань, предельная объемность дыхания, уплотненный «силовой» напор звука.

Слушая такого певца, вы чувствуете, что весь его организм — в работе, все напряжено до крайности. Внешне это эффектно и впечатляет, особенно нашу вокальную молодежь. Однако такое насилование голосового аппарата не проходит бесследно. Как правило, исполнительская жизнь современных итальянских певцов весьма недолговечна. Поэтому учиться у них не стоит. Я рекомендую молодым певцам побольше слушать записи, кроме выше названных вокалистов, также Баттистини, Титта Руффо, Флета, Тито Гобби и в лирическом репертуаре — Ди Стефано.

Я и сейчас еще часто с удовольствием слушаю записи этих знаменитых итальянцев. Люблю слушать и еще одного певца, который нисколько не уступает им в вокальном мастерстве. Это Дмитрий Смирнов...

«МОИ УНИВЕРСИТЕТЫ»

Запись романсов Надира у меня есть в исполнении шести теноров, в том числе: Карузо, Флеты, Тито Скипы, Джильи. Но после Смирнова — никого больше не хочется слушать... В техническом мастерстве он превзошел многих прославленных итальянских певцов, хотя и сам у них научился немалому.

Даже после Карузо и Скипы Смирнов потрясает своим, казалось бы, беспредельным дыханием и столь же беспредельной кантиленой. Головной же регистр у него настолько свободен и собран, что голос на верхних нотах, как бы попав в родную стихию, приобретает еще большую красоту и благородство. При этом его пение всегда выразительно: совершенная филировка звука, mezza voce и piano наполнены каким-то трепетом, «вибрацией души».

Правда, иногда, упиваясь свободой владения голосом, Смирнов чрезмерно затягивал ферматы или делал их там, где не положено, усложнял каденции в классических ариях. Но и в этих случаях нельзя не поддаться воздействию его чародейного мастерства. Не случайно Смирнов завоевал себе славу в таких технически трудных партиях, как Рауль («Гугеноты»), Надир («Искатели жемчуга»), герцог («Риголетто»), Ромео, в которых он успешно состязался со знаменитостями своего времени. Выносливость, подвижность голоса, полнота верхнего регистра до самых предельных нот, брио, необходимое для этих партий, все это было у певца в избытке.

Я узнал много о Смирнове от его первого педагога — Эмилии Карловны Павловской, замечательной русской певицы, первой исполнительницы таких партий в операх Чайковского, как Настасья («Чародейка») и Мария («Мазепа»).

С ней я встретился в консерваторские годы. Как я уже говорил, неудовлетворенность своими вокальными успехами заставляла многих студентов бродить из класса в класс, от педагога к педагогу. Так и мы с Н. С. Ханаевым, прослышав о Павловской как учи-

тельнице Смирнова — а его имя было для нас уже знакомо и притягательно,— пошли к ней домой. Послушав нас и узнав, что мы живем только на стипендию, Эмилия Карловна сказала, что будет заниматься бесплатно и сколько угодно. Правда, эта встреча в вокальном отношении дала нам немного. Но Павловская еще больше подогрела нашу страсть к сцене.

Ей в те годы было лет под семьдесят. Однако ничто не выдавало ее возраста. Среднего роста, подтянутая, стройная, в светлом завитом парике, Эмилия Карловна всегда была и внутренне приподнята, возбуждена, с большой горячностью говорила об искусстве. Театр был для нее святыней. Много рассказывала о Чайковском, о простоте и скромности, с какой он выслушивал мнение певцов, часто шел навстречу и ее просьбам и советам, касающимся вокальной партии. Но, конечно, центром наших бесед был Дмитрий Смирнов, которым Эмилия Карловна гордилась, словно своим сыном.

В кабинете Павловской висело множество фотографий ее знаменитого ученика во всех его лучших ролях. Эмилия Карловна рассказывала нам, что Смирнов пришел к ней еще совсем юношей. Стройный, высокий, он привлекал своей красотой. Он страстно любил пение, оно поглощало все его помыслы и желания. Это-то и заставило ее начать с ним заниматься:

— Когда я его прослушала,— вспоминала Павловская,— голос мне совсем не понравился. Дрожащий, вибрирующий, он показался непрофессиональным, слабым. Но не хотелось расхолаживать юношу...

Энтузиазм Митюши, как называла своего ученика Эмилия Карловна, увлек педагога. Друзья над ней даже подтрунивали, уверяя, что она занимается со Смирновым только из-за его приятной внешности. Но эти шутки скоро прекратились. Благодаря своему фанатическому отношению к пению, к урокам Смирнов стал быстро делать успехи. Уже к концу первого года занятий он заставил относиться к себе серьезно. А спустя еще год пошел на пробу в Большой театр. Спел с оркестром третий акт «Фауста» и четвертый «Риголетто». Несмотря на то, что голос его не произвел особого впечатления (это ведь была пора расцвета пленительного дарования Собинова — 1902—1903 годы), Смирнова все же приняли на партии второго плана, такие, как Синодал, Индийский гость, Баян. Помог этому и муж Павловской, бывший тогда режиссером Большого театра.

Однако Смирнов не удовлетворился этим, поставив перед собой задачу — обязательно петь все ведущие партии своего амплуа, и

продолжал занятия с Павловской. Он так интересовался всем, что касалось пения и оперы, что часто ездил в Петербург на премьеры Мариинского театра, на гастроли какой-нибудь знаменитости или просто послушать какого-нибудь из любимых певцов. Сын богатых родителей, он не стеснялся в средствах. Однажды, еще до поступления в Большой театр, он восторженно сообщил Павловской, что заплатил двадцать пять рублей за то, чтобы спеть партию Синодала в Орехове-Зуеве, в спектакле какой-то передвижной труппы. И радости его при этом не было предела...

Стремясь быстрее усовершенствоваться в технике, он сам придумывал себе упражнения. Как говорила Павловская, Смирнов особенно много занимался развитием дыхания. Одним из его любимых упражнений было следующее: держа перед собой, на расстоянии примерно двадцати сантиметров страусовое перышко и сжав губы, как будто собираясь тушить свечу, он тянул гамму на piano, стараясь так рассчитать дыхание, чтобы перышко колебалось абсолютно ровно при звучании любого регистра голоса. Очевидно, эта постоянная, упорная работа и дала свои блестящие результаты, так как его дыхание действительно поражало необъятностью.

Проведя один или два сезона в Большом театре и уже спев Ленского, Смирнов решил ехать совершенствоваться в Италию.

— Однажды он пришел ко мне очень смущенный и не знал, как начать разговор,— продолжала Павловская,— думал, что я обижусь. Однако затем решился и сказал, что хочет пройти в Италии несколько итальянских и французских опер своего репертуара под руководством выдающихся мастеров, со всеми традициями и «фокусами», как он выразился. Я его поцеловала и благословила на этот шаг.

В Италии Смирнов пробыл около трех лет, писал Эмилии Карловне восторженные письма, рассказывал о певцах, о своих успехах, но в Москву собирался вернуться не раньше, чем приготовит «по-настоящему» несколько ведущих партий. Свое слово Смирнов сдержал.

Как рассказывала Павловская, уже один его внешний вид свидетельствовал о большой перемене: он возмужал, стал собраннее, тверже, увереннее.

По возвращении из-за границы Смирнов заявил, что хочет выступить прежде всего в «Гугенотах» Мейербера. Все были буквально ошеломлены этой дерзостью, но не отказали: его смелость возбудила интерес. На спевках он не рассеял сомнений, так как выработал уже манеру, которой придерживался всю жизнь: не петь

на репетициях полным голосом. Интерес к его выступлению возрастал. На спектакль съехалась вся театральная Москва. Костюмы у Смирнова были свои. И вышел он на сцену, как рассказывала Эмилия Карловна, красивым, стройным, обаятельным... Но едва спел первые фразы, как по залу пронесся неодобрительный шепот — голос был, как и раньше, дребезжащего, вибрирующего тембра. Однако это впечатление длилось недолго.

В первом акте «Гугенотов», как известно, есть романс Рауля, требующий от исполнителя виртуозной вокальной техники, если, конечно, петь его так, как написано автором,— обычно вокальный рисунок романса упрощают: не поют, например, хроматических гамм в двух каденциях, трудных настолько, что им впору быть только в партиях колоратурных певиц. Смирнов же выполнил все указания композитора и показал такое гигантское дыхание и чистоту техники, что зрительный зал замер, словно завороженный. А Смирнов пел, все более покоряя свободой и гибкостью голоса, полнотой своих верхних нот. Тут даже самые упорные скептики вынуждены были изменить суждение о Смирнове. Но подлинный триумф ожидал его в четвертом акте, где он с особым блеском спел труднейший драматический дуэт с Валентиной. После ре-бемоль третьей октавы, которое он взял как-то особенно легко и красиво, публика устроила ему небывалую овацию. Успех был, как говорила Эмилия Карловна, ошеломляющий.

В следующих спектаклях Смирнов спел Надира, герцога Мантуанского, бисируя по нескольку раз песню «Сердце красавицы», и каждый раз с новыми каденциями. Москва признала его, и тут же создался клан «смирнистов» в противовес «собинистам».

Однако Смирнов не стал таким всеобщим любимцем, как Собинов.

Прежде всего, голосу Смирнова недоставало красоты тембра, того, чем в избытке владел Леонид Витальевич, особенно в центральном регистре. Изменял ему и вкус, недоставало тонкости музыкального чувства. Большие музыканты, как, например, К. Н. Игумнов, я помню, говорили:

— Слушаешь Смирнова — кажется, прекрасный тонкий мастер, и вдруг — сделает каденцию, головокружительную по виртуозности, совершенную по мастерству, но грубую, мало отвечающую музыке, безвкусную.

Очевидцы рассказывают, что однажды на оркестровой репетиции «Онегина», в сцене ссоры на балу у Лариных, Смирнов закатил длительную фермату на ля второй октавы. Сук настойчиво

пытался снять жестом эту фермату, но никак не достигал цели. В конце концов, истощив терпение, он просто положил палочку, воскликнув:

— Конечно, тут фермата, но не на целый же час!

Вскоре после революции Смирнов уехал из России. Потом, в конце 20-х годов, он дважды приезжал на гастроли, но с «чужим» паспортом.

Успех он имел большой. Пел тогда «Пиковую даму», «Фауста» и ряд концертов. В 1929 году выступал и в Тбилиси. Здесь я уже сам удостоверился в том, что слышал о нем. Дыхание и виртуозность техники поистине поражали. Но исполнение романсов, для которых особенно важна выразительность среднего регистра, меня не очень захватило. Тут я и убедился, что Смирнову действительно недостает строгого художественного вкуса. Например, в конце романса Рахманинова «Весенние воды» он взял на октаву выше проходящее си-бемоль, да еще закатил на нем длиннейшую фермату.

То же самое помешало мне принять целиком его Германа. Правда, за границей выступление Смирнова в «Пиковой даме» имело огромный успех. Но мы тогда уже знали образы Германа, созданные молодым Н. Печковским и прекрасным актером и певцом Б. Евлаховым. Они были в этой партии значительно сильнее, так как обладали не только крепкими голосами, но и ярким артистизмом, неподдельной экспрессией. Смирнову трудно было соревноваться с ними в драматической выразительности образа. Наибольшее впечатление он производил в последнем акте, где арию «Что наша жизнь? Игра!» пел в тональности си-мажор, как указано автором (обычно ее поют на тон ниже, в ля-мажоре), и это было великолепно. Хороши были в его исполнении и сцена грозы в первом акте и некоторые другие эпизоды.

А вообще, должен признаться, вокальное мастерство Смирнова захватывало, удивляло, само по себе являлось искусством. Я и теперь еще с восхищением слушаю его записи (Рауль, Рудольф, Фауст, Надир, Индийский гость) и поражаюсь совершенству техники. Чувствуется, что ему доставляет истинное удовольствие «играть» своим дыханием, открывая его новые и новые возможности. Иногда, увлекаясь «крытым» звуком, Смирнов нарушает правила фонетики, слишком сгущает окраску какой-нибудь буквы, но гласные у него всегда ясные, и звук не теряет своей певучей линии.

Так или иначе, записи Смирнова остаются для меня не только источником наслаждения, но и познания. И я должен включить

этого певца в число моих «заочных» учителей. Ведь знакомство с искусством Дмитрия Алексеевича Смирнова оказало мне помощь именно тогда, когда передо мной открылись широкие возможности самостоятельного творчества на сцене Большого театра.

* * *

Продумывая итоги первых лет моей работы в Большом театре, я теперь глубже понимаю их смысл. Главное было не в тех немногих новых партиях, которые я спел на его сцене. Они оказались «проходными» и не заняли сколько-нибудь прочного места в моем репертуаре. Мне так и не пришлось больше к ним вернуться. И тем не менее эти годы сыграли огромную роль в моем артистическом развитии. Тот небольшой опыт сценической работы, с которым я пришел в Большой театр, помог мне войти в его текущий репертуар. Я спел почти все ведущие лирические партии, которые знал: от Ленского до Фауста. Эти годы явились для меня школой высшего мастерства, которую ничто не могло бы заменить,— ни крупнейшие педагоги, ни лучшие провинциальные сцены. Нигде больше я не встретил бы такого оркестра и хора, которые не позволяют солисту, если у него есть чуткое ухо и музыкальная душа, петь неточно, небрежно, некрасиво.

Трудно было найти тогда другой симфонический коллектив, который был бы так «сыгран» и обладал бы такой чуткостью, таким благородным, чистым, красивым тембром и безупречностью интонации, как оркестр Большого театра. То же хочется сказать и о его хоре. Вот где отразились вековые традиции русской музыкальной культуры. Я не сомневаюсь, что и теперь, если бы хор и оркестр театра выехали с самостоятельными концертами за рубеж, то приобрели бы огромную известность, как многие советские музыкальные коллективы. Это подтвердилось огромным успехом выступлений оркестра с симфоническими программами во время гастролей Большого театра в Милане осенью 1964 года.

Я уверен, что оркестр и хор — это непоколебимая основа оперной культуры. В истории Большого театра немало периодов, когда все звенья его творческого коллектива были одинаково сильны и художественно равноценны. Но случались и застои, когда остро ощущалось отсутствие твердой руки, управляющей всем сложным художественным «хозяйством», ослабевала репертуарная работа, редели кадры крупных дирижеров, высокоодаренных певцов. Но оркестр и хор Большого театра, выпестованные вековыми традициями русского искусства, всегда составляют прочный фундамент творческой деятельности крупнейшей советской оперной сцены.

Мне, как и всем, кто пришел в Большой театр в начале 30-х годов, очень повезло. За его пультом стояли великолепные дирижеры, крепко державшие творческую дисциплину, а замечательнейшие мастера оперы образовывали неповторимый по яркости индивидуальностей ансамбль. Это и создавало ту высокопрофессиональную атмосферу, которая благотворно влияла на формирование новой артистической смены.

Я знаю, что многие из тех, кто знаком с биографией Шаляпина, рассказанной им самим, не могут «простить» ему уход из мамонтовской труппы, которая дала возможность проявиться его гению. Но я убежден, что это было неизбежным и закономерным шагом. В 1899 году Шаляпин перерос возможности частного театра, располагающего все же малыми музыкальными ресурсами. Шаляпину была нужна уже значительно более профессиональная сцена, нужна не для славы, а для работы, для движения вперед. И именно годы плодотворной работы Шаляпина в Большом и Мариинском театрах, особенно в первом десятилетии нашего века, явились вершиной в развитии гениального дара артиста и его мирового признания. Так можно ли переоценить воздействие всей творческой жизни Большого театра на молодых певцов, пришедших в искусство из самой гущи народа?

Многие мои ровесники, певцы Большого театра, потому и сложились в мастеров, что на лучшей русской оперной сцене царила атмосфера высокого художественного профессионализма.

Меня вправе спросить: неужели же жизнь Большого театра в 30-е годы протекала тихо и спокойно, без бурь и сражений, без потерь и неудач, неужели он не переживал трудностей, не имел недостатков?

Конечно, имел. Я уже говорил о нелепостях некоторых постановок. Но как бы порой ни смешно было это «новаторство», оно нередко являлось естественным следствием протеста против старых оперных штампов, доставшихся в наследие от императорской сцены.

Не везло Большому театру часто с руководством, особенно долгое время после Е. К. Малиновской. Назначавшиеся директора очень плохо разбирались в искусстве и внесли в театр чуждый ему бюрократический дух. А ведь театральный народ очень импульсивный, эмоциональный и чутко на все реагирует. Спасала тесная сплоченность всего коллектива, строгая творческая дисциплина, которая неуклонно поддерживалась дирижерами и ведущими мастерами сцены. Главной радостью для меня в эти годы была радость встреч с большими певцами.

В предыдущей главе я в основном немного рассказал о крупных мастерах старшего поколения, с которыми мне выпало счастье встретиться на сцене Большого театра. Здесь мне хочется продолжить этот рассказ и отчасти вспомнить и своих сверстников.

Первым из них я должен назвать Никандра Сергеевича Ханаева. Правда, по годам он значительно старше меня. Но ведь мы вместе с ним поступали в консерваторию. Познакомился я с ним прямо на вступительном экзамене. Никандр Сергеевич сразу обратил на себя внимание. Я не много помню драматических теноров, голоса которых, как у Ханаева, не знали бы пределов в диапазоне, свободно поднимаясь до ре-бемоль третьей октавы. Конечно, это было следствием не только его исключительной вокальной одаренности, но и исключительного трудолюбия, самодисциплины.

Ханаев с юности пел в церковном хоре, и это выработало в нем навыки правильного звуковедения (крикунов там не держали), пластичность голоса, чувство ансамбля. Поступив учиться, он полностью отдался занятиям, хотя ему, начавшему в тридцать один год, это было значительно труднее, чем моим ровесникам. У него уже была семья, которая жила под Москвой. Никандру Сергеевичу пришлось искать «угол» в городе — тогда средства сообщения с пригородом были совсем не такие, как сейчас, и приезжать на занятия из-под Москвы каждый день было немыслимо. В конце концов Ханаева приютила у себя его консерваторский педагог Л. Звягина. Жил он в небольшой комнатке, которая почти не отапливалась, не хватало дров — ведь это были трудные годы. Зимой, помню, у него было так холодно, что замерзала вода. Не мог он пользоваться и роялем. Поэтому почти каждый день он спозаранку бегал в консерваторию, чтобы немного самостоятельно позаниматься. И все же такие несносные условия не мешали ему много работать дома. Мое уважение к нему возросло во сто крат, когда я узнал, что он занимается сольфеджио без инструмента, пользуясь лишь камертоном (в этом, конечно, ему помогли навыки хорового пения). Он так свободно читал ноты с листа, что выучивал дома романсы и арии, хотя, бесспорно, это требовало большей затраты времени, внимания и сил. Я, например, работал за инструментом и был убежден, что освоил чтение с листа не хуже. Но, увы, скоро мне представился случай разочароваться. Как-то раз мы с Ханаевым зашли в нотный магазин, и он, просматривая вокальную литературу, свободно напевал мелодии с листа — я так и ахнул...

Вот пример, когда необходимость преодолевать трудности закаляет человека, вырабатывает в нем подлинный профессионализм. Именно таким пришел Никандр Сергеевич в театр, и эта его крепкая закалка и огромная трудоспособность обеспечили ему на многие годы ведущее место в блестящей труппе московской сцены.

Когда я поступил в Большой театр, Ханаев пел там уже пять лет, выступая с успехом в таких партиях, как Садко, Князь в «Русалке». Очень скоро мы услышали его в ролях Радамеса, Германа, Отелло. В Радамесе мне запомнился могучий голос, пластичное звуковедение, создающее впечатление сдержанной страсти, тонкая филировка, волнующее piano. Особенно запал в душу романс Радамеса. Ханаев пел его насыщенно по тембру и вместе с тем очень свободно, легко преодолевая «коварство» этой трудной партии. Великолепной оказалась и московская постановка «Отелло» Верди, музыкальным руководителем которой был Мелик-Пашаев (режиссер — Н. В. Смолич). Я хорошо помню этот спектакль, даже его афишу: Отелло — Н. Ханаев, Дездемона — Г. Жуковская и Е. Межерауп, Яго — Дм. Головин и В. Политковский, Кассио — Н. Тимченко...

Как сейчас, вижу появление Отелло в первом акте, в сцене бури, которая вся проходила на большом драматическом подъеме. Заключительный дуэт первого акта — одна из самых замечательных лирических вершин вердиевской музыки. Дездемона — Межерауп, молодая, красивая, женственная, была обаятельна в этой партии. И голос Ханаева, потрясавший в сцене бури, здесь источал море ласки, нежности, любви. Вообще с первого выхода Отелло — Ханаева театр словно наполнялся блестящим, проникнутым горячим темпераментом голосом. И в этом он мог бы поспорить с лучшими итальянскими певцами, особенно в знаменитом дуэте Отелло и Яго во втором акте.

Я в те времена увлекался записями Титта Руффо и Карузо и могу смело сказать, что, слушая в «Отелло» Ханаева и Головина, не только не был разочарован, но даже ощущал внутренний подъем и гордость. Наши певцы захватывали не только блеском, но и правдой исполнения.

При этом Ханаев внешне был очень сдержан, даже, я бы сказал, скуп, а весь эмоциональный «заряд», весь темперамент вкладывал в содержание звука, в слово.

Не могу не вспомнить об его образах в советских операх: Григория в «Тихом Доне», матроса Матюшенко в «Броненосце «Потемкин». Н. Ханаев и Б. Евлахов были чудесными Григориями,

В. Давыдова прекрасно пела Аксинью, Е. Кругликова и Н. Шпиллер — Наталью. Спектакли пользовались большим успехом. Особенно запомнилась сцена Ханаева — Григория с Давыдовой — Аксиньей. Какая стихийная ширь характера, какая сила любви звучали в каждой его фразе! И по контрасту — сцена с молодым баричем, Листницким. Ханаев уже выходил на сцену с такой яростью, что, казалось, он не стрелять будет, а просто прикладом убьет помещика.

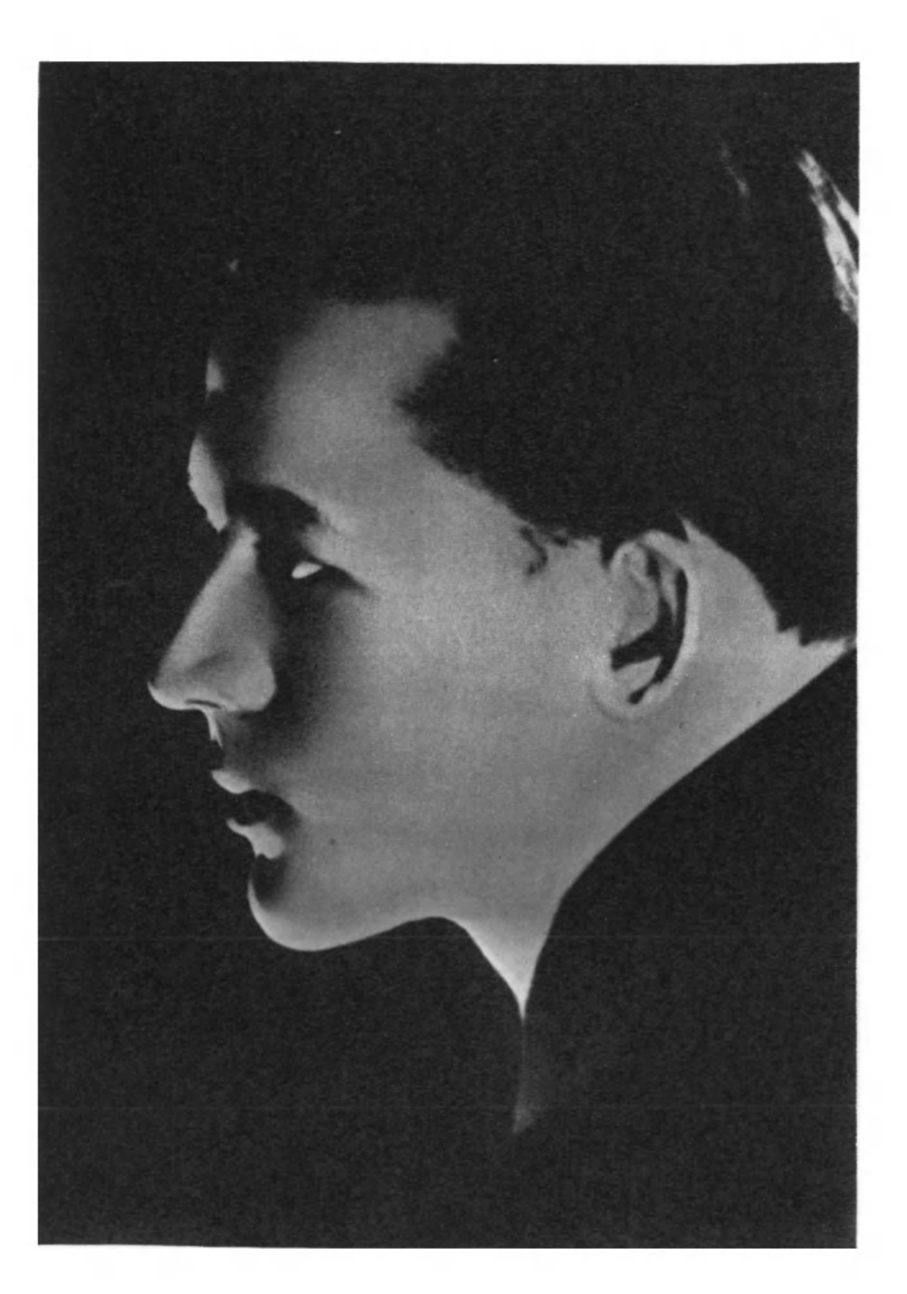
Максакова рассказывала, что очень боялась Ханаева в «Кармен». Когда в четвертом акте он с профессиональной сноровкой раскрывал наваху, Мария Петровна всегда трепетала, опасаясь, что он ее и в самом деле зарежет — так кипел гнев отчаяния в его взгляде...

Вижу, как сейчас, его Матюшенко. Это тоже был очень убедительный образ, хотя вокально певцу негде было развернуться — музыки явно не хватало. Но, вероятно, Никандру Сергеевичу помог жизненный опыт: ведь он сам прошел тяжелый солдатский путь первой мировой войны и встречался в армии с революционерами-большевиками.

Там, где нужны были сила, «звон металла», певец был в своей стихии: его богатство представлял ярко выраженный драматический тенор — голос, как известно, редкий, особенно теперь. Известно также, что голоса большой звуковой насыщенности труднее поддаются обработке: труднее приобретается гибкость, умение владеть всеми красками голоса, всем диапазоном вокального мастерства. Но трудоспособность Ханаева обеспечила ему победу и в этой области. Он так свободно распоряжался голосом, что мог приспособиться к любой партнерше, с самым легким голосом. Незабываема была, например, сцена с Волховой во второй картине «Садко». С кем бы он ни пел — с Е. Катульской или Е. Степановой, их голоса великолепно сливались в этом красивейшем дуэте, требующем необычайной гибкости и нежности звучания, легкого, как журчание ручейка, и в то же время насыщенного внутренней силой, как бьющий из-под земли родник.

Сравнительно поздно, уже в конце 30-х — начале 40-х годов, он спел — и блестяще — такие партии, как Собинин в «Сусанине», Абесалом, Зигмунд в «Валькирии». Это же мастерство дало возможность артисту прекрасно исполнять труднейшие в вокальном отношении партии, когда он уже перешагнул за шестьдесят лет.

В театре привыкли к тому, что Никандр Сергеевич являлся на первую же спевку в такой готовности, будто пел партию много лет.



С. Я. Лемешев. 1930 г.
←

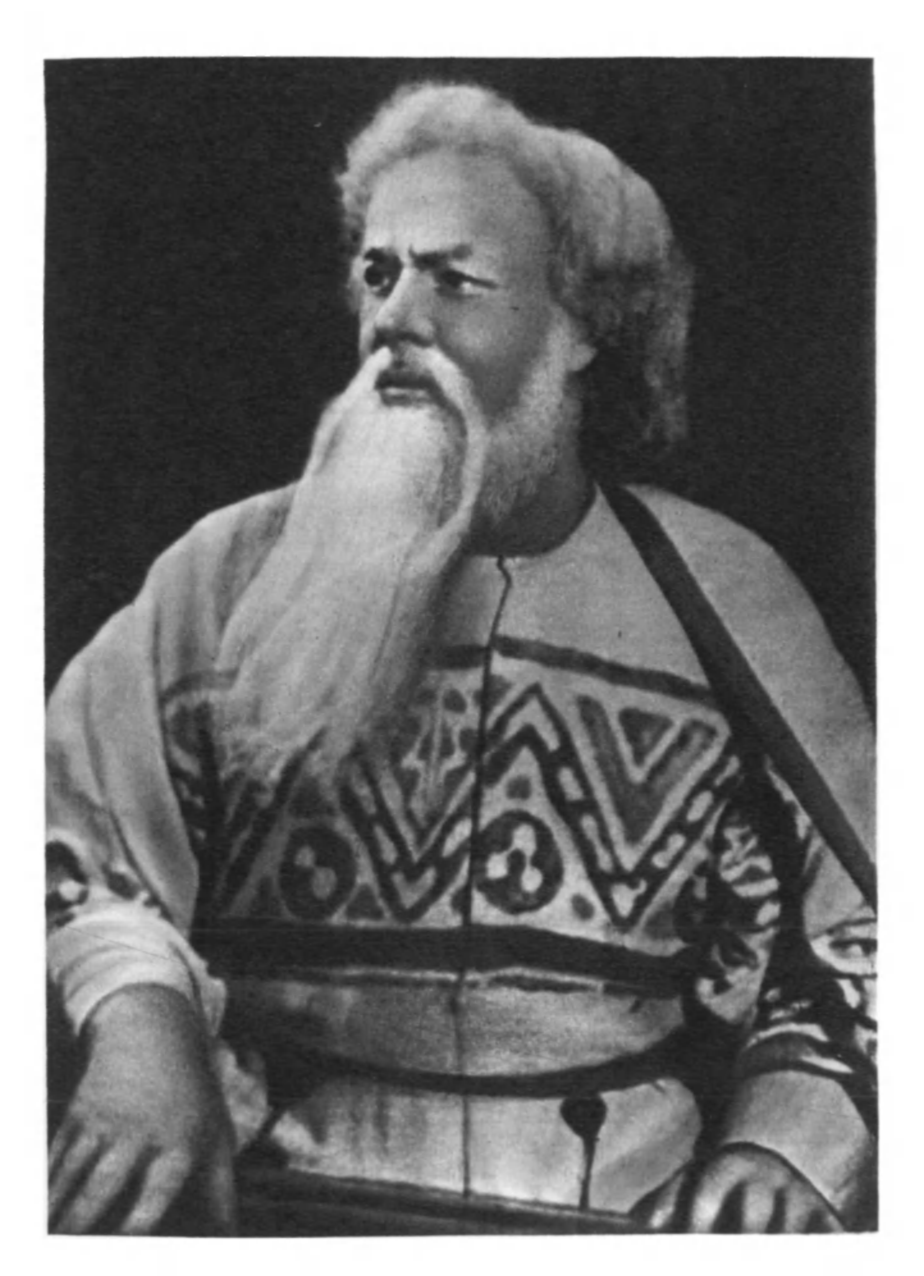
Баян. «Руслан и Людмила» М. И. Глинки
→

Владимир Игоревич. «Князь Игорь» А. П. Бородина

Дубровский. «Дубровский» Э. Ф. Направника









Альмавива. «Севильский цирюльник» Дж. Россини

←

Альмавива. «Севильский цирюльник» Дж. Россини



Герцог Мантуанский. «Риголетто» Дж. Верди



Герцог Мантуанский. «Риголетто» Дж. Верди. Фильм «Киноконцерт». 1940 г.

Ленский. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского

→





Ленский. «Евгений Онегин»
П. И. Чайковского



Ленский. «Евгений Онегин»
П. И. Чайковского

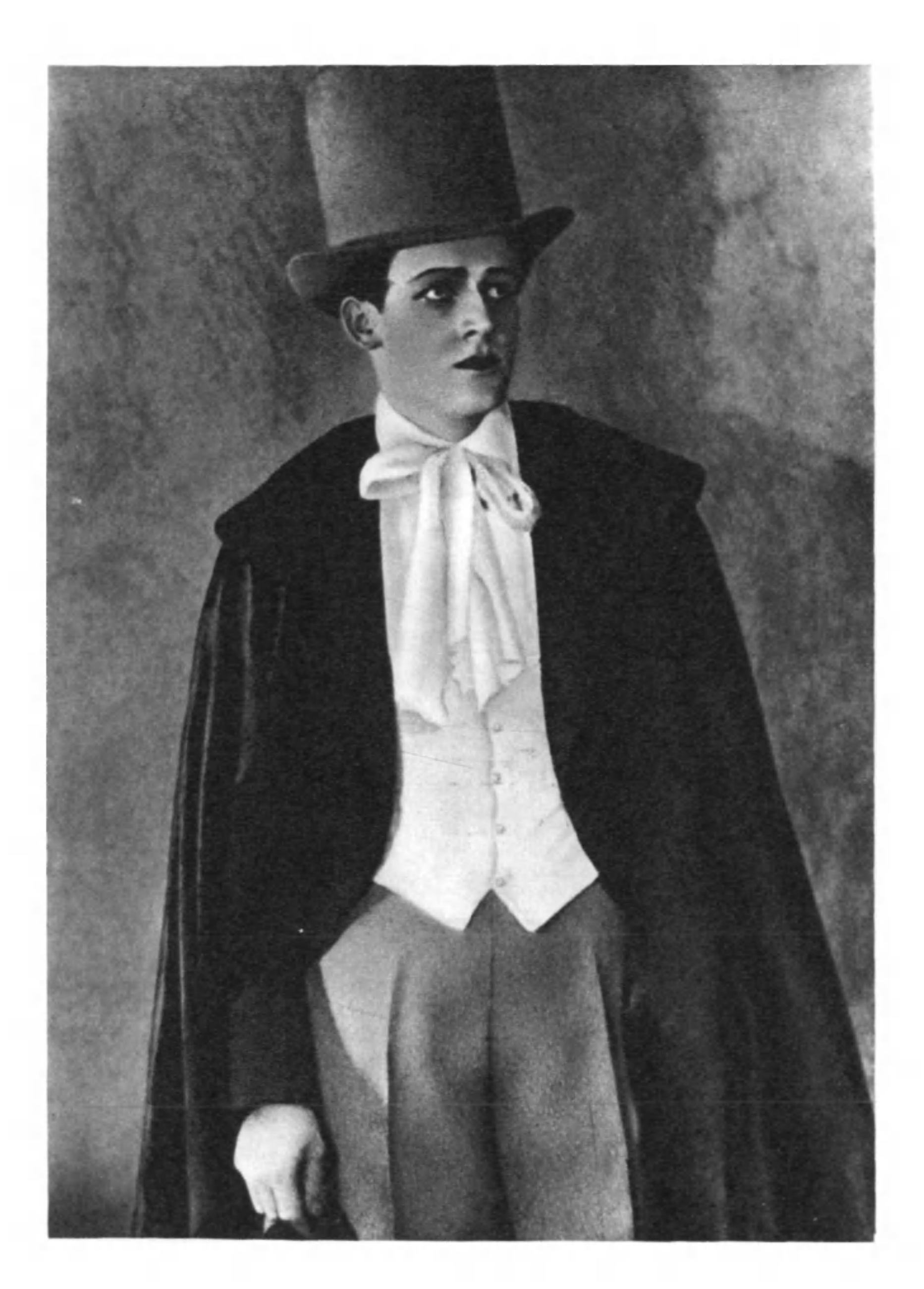


С. Я. Лемешев. 1932 г.

С. Я. Лемешев. 1939 г.
→

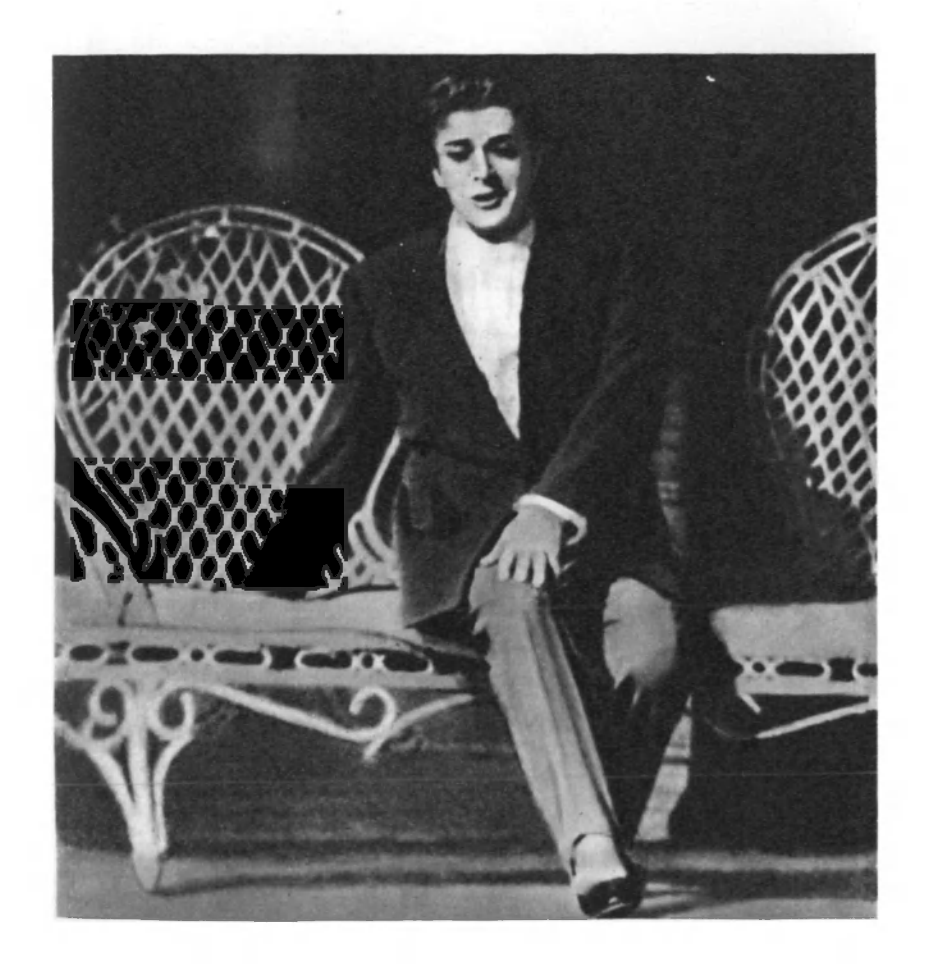






Альфред. «Травиата» Дж. Верди

Альфред. «Травиата» Дж. Верди



Г. П. Вишневская — Виолетта,
С. Я. Лемешев — Альфред.
«Травиата» Дж. Верди

Альфред. «Травиата» Дж. Верди
→





В артистической уборной



Мы, молодые певцы, поражались: «Вот что такое труд!» Почему же Ханаев всегда был в таком «тренаже», почему всегда знал то, что ему полагалось? Да потому, что он всю свою жизнь, весь распорядок быта, все мысли подчинял целиком интересам театра, своей профессии. Это обеспечило ему и редкое певческое долголетие — ведь такие партии, как, например, Садко или Герман, он пел почти всю свою большую творческую жизнь.

Я навсегда сохраню воспоминание о последнем выступлении Ханаева в партии Германа. Это был утренний спектакль. Никандра Сергеевича попросили срочно заменить заболевшего исполнителя. И он великолепно спел — горячо, взволнованно, свободно, захватив весь зрительный зал. В последнем антракте я зашел к нему и сказал:

— Ника, как ты замечательно сегодня поешь!

Ханаев ответил:

— Это, вероятно, потому, что на прошлой неделе мне исполнилось шестьдесят восемь!

Случай неслыханный в истории драматического пения! То, чем обладает Ханаев,— бесценно. Его творческая биография — это подвиг труда и вдохновения, таланта и великой требовательности к себе...

Дм. Головин представлял полную противоположность Ханаеву! Натура стихийная, прямо-таки «начиненная» противоречиями! Головин был одним из немногих певцов, которые позволяли себе приходить на репетиции несобранными, взбудораженными. Но, по-моему, происходило это не от легкомысленного отношения к делу. В этом находил выражение бурный артистический темперамент певца. Вероятно, иначе он просто не умел работать. Он вечно с азартом вступал в конфликты с дирижерами, нередко дезорганизуя этим ход репетиции.

Естественно, что выступления Головина в спектаклях были очень неровные.

Но в пору своего расцвета, в конце 20-х и начале 30-х годов, он часто пел так, как, пожалуй, до него никто не пел. Голос его по диапазону представлялся бесконечным, казалось, его вполне хватило бы на двух певцов! Поражала не только сила звука, но также легкость и свобода, с которыми он преодолевал все технические трудности. И артистический темперамент певца был под стать его вокальному дарованию. Когда Головин был «в ударе», на сцене, за кулисами и в зрительном зале царил праздник, небывалый подъем. После его первых выступлений в «Демоне» на тбилисской сцене, помню, не только зрители, но и многие из певцов

словно ошалели от той стихии звука и мощного драматизма, который обрушивал на них Головин.

Или Фигаро! Умный, темпераментный, полный какой-то обаятельной хитрости. В его герое словно ожила блистательная находчивость создателя «Женитьбы Фигаро». Поэтому с ним было петь необыкновенно легко: мой Альмавива мог целиком положиться на «фонтан идей» Фигаро — Головина.

А Борис Михайлович Евлахов! Мне кажется, что этот замечательный артист, имевший в свое время огромный и заслуженный успех у публики, сейчас несколько забыт. Напрасно. В даровании Евлахова счастливо сочетались великолепные сценические данные — стройная, высокая фигура, правильные черты лица, еще более выигрывавшие под гримом, а главное, всегда живые, озаренные искренним чувством глаза и красивый лирико-драматический голос, музыкальность, острое чувство сцены, талант к перевоплощению. Душевное благородство, такт, скромность, которые были так свойственны Борису Михайловичу в жизни, он приносил с собой на сцену, и эти черты всегда придавали его образам необычайно привлекательный отпечаток интеллигентности, сердечной теплоты и обаяния.

Когда Евлахов — Герман появлялся впервые на сцене, он сразу приковывал к себе внимание: бледный — не от грима, а от внутренней взволнованности, действительно поглощенный одной мыслью, одним чувством, со взглядом, словно углубленным в себя...

Помнится и его Радамес. Особенно хорош был Евлахов в сцене судилища, когда он с глубоким негодованием отвергал любовь Амнерис, предпочитая умереть, но остаться верным своему чувству к Аиде. Вспоминал я Евлахова и тогда, когда слушал гастрольный спектакль La Scala «Турандот». В Большом театре эта опера Пуччини шла в 30-х годах с великолепным составом, в котором одно из центральных мест занимал Евлахов — Калаф. Как всегда, он был очень хорош внешне, но главное — пел на огромном «нерве», казалось, что большая напряженность тесситуры этой одной из труднейших теноровых партий только лишь способствовала обогащению его вокально-сценической палитры. В охватившем Калафа чувстве любви к Турандот Евлахов находил столько нюансов, красок, был так разнообразен в своих отношениях к отцу, к Лиу, что перед нами представал не сказочный принц, а живой человек, со многими присущими ему чертами характера. Даже когда Калаф, рискуя жизнью, открывал свое имя жестокой

принцессе, это находило оправдание именно в той душевной искренности, которую певец сообщал герою. Артистизм Евлахова захватывал и в партии Рудольфа.

Эту партию вместе с Б. Евлаховым и А. Алексеевым готовил и я в новой постановке «Богемы» в 1934 году под управлением Л. Штейнберга [1].

Рудольфа я пел уже в Тбилиси, и встреча с этой партией на сцене Большого театра мне не дала новых впечатлений, тем более что дирижер и режиссер не ставили перед собой больших художественных задач. Нам предоставлялось действовать самостоятельно, искать образ прежде всего в музыке, в пении. В спектакле мне запомнились прежде всего мои партнеры. Мне очень нравился А. Содомов в партии Коллена, тепло и проникновенно певший свое ариозо (прощание с плащом). Для этого замечательного певца, обладавшего красивым, чисто оперным голосом, вокальных трудностей как будто не существовало. Он пел, отдаваясь чувству, даже и не помышляя о технической стороне: все удавалось само собой. Непринужденное, тонкое, грациозное пение Катульской и Барсовой в сочетании с присущим обеим певицам виртуозным блеском гармонировало с образом взбалмошной, капризной парижской гризетки. Но в последнем акте вдруг перед нами представала другая Мюзетта — человечная и трогательная. Очень любил я в роли Мими Жуковскую, изумлявшую выразительной красотой голоса. Уже в самом его звучании рождался образ — всегда мягкий, трогательный, искренний и удивительно женственный. Я уверен, что для партии Мими, в противоположность Мюзетте, более подходит крепкое лирическое сопрано, ведь надо, чтобы ярко и драматично прозвучали центральный эпизод ее рассказа в первом акте (особенно этого требует плотная оркестровка), квартет и дуэт в третьем. Так и партия Рудольфа, мне кажется, требует крепкого голоса. Для чисто лирического тенора она тяжеловата и по очень насыщенной красочной оркестровке и по таким эпизодам, как сцены второго акта, драматический квартет третьего. Мне всегда нравилась музыка Рудольфа, но я не очень часто позволял себе петь эту партию, чувствуя, что она создана для более крупного звука, нежели мой. Кстати сказать, например, партия Ромео, несмотря на то, что она более эмоциональна, страстна, горяча, на-

---

[1] Постановщиком был артист Камерного театра Н. Церетелли, впервые пробовавший свои силы как режиссер оперного театра. Мими пели М. Баратова и Г. Жуковская, иногда Н. Валацци, Мюзетту — В. Барсова и Е. Катульская, Марселя — П. Норцов, И. Бурлак и В. Любченко.

писана, мне кажется, именно для лирического голоса. А вот Рудольф, как и большинство теноровых партий Пуччини, рассчитан на меццо-характерный, иначе говоря, лирико-драматический голос.

Поэтому я предпочитал в этой роли Б. Евлахова.

Во второй половине 30-х годов был осуществлен ряд интересных постановок, во многом вдохновленных инициативой Самуила Абрамовича Самосуда, тогда только пришедшего на пост главного дирижера и художественного руководителя Большого театра.

И все же главной бедой театра этих лет, как, впрочем, и многих других оперных коллективов, была бедность современного репертуара.

Огромному и в силу этого малоподвижному аппарату Большого театра трудно было приспосабливаться к экспериментам. Он не принимал быстротечных явлений современной западной оперы, в то время влиявших на репертуар ленинградских оперных театров и отчасти Московского музыкального театра имени Вл. И. Немировича-Данченко («Джонни наигрывает» Э. Кшенека). Но был и слишком «надежно» отгорожен от интересных произведений зарубежных композиторов нашего века. Слабая «маневренность» театра, застойность его репертуара мешали творческой активности коллектива. Лишь очень немногим певцам моего поколения удалось воплотить на его сцене образы новых героев. Для них понадобились могучие героические голоса, способные создать мощные характеры. В новом репертуаре сразу же выдвинулись такие певцы, как А. Пирогов, Н. Ханаев, Б. Евлахов, В. Давыдова, Н. Чубенко. Лирическим же певцам почти нечего было петь в советских операх: партий для нас почему-то не писали. Вплоть до 1955 года, когда был поставлен «Никита Вершинин» Д. Кабалевского, мне так и не удалось исполнить сколько-нибудь значительную роль в советской опере. Двадцать пять лет, то есть лучшие годы моей артистической жизни, я был лишен возможности воплотить те образы, которые так хорошо знал в жизни. И сейчас, слушая молодых певцов, добившихся признания в советской опере, я радуюсь за них и немного грущу о себе...

Но я бы покривил душой, если бы не сказал, что эти мысли родились у меня значительно позже. Во все годы я не испытывал недостатка в творческой работе, проходя в Большом театре свои «университеты».

Что же касается чувства нового, то я уверен, что если артист им обладает, то это неизбежно скажется в его творчестве. К тому же мне встретилась все-таки партия, в которой я почувствовал

возможность выразить что-то близкое духовному миру современного человека. Это — Владимир Дубровский, одна из самых любимых моих ролей, доставившая много творческой радости и волнений. Его я спел впервые в 1936 году.

Ни один из моих прежних героев, кроме Ленского, не был мне так дорог и знаком, как Дубровский, быть может, потому, что я хорошо помнил свое детство, чувство зависимости и унижения бедности...

Источник мужественного благородства Дубровского — в ненависти к грубой силе, произволу, рабству. Разве в этом романтическом облике «разбойника», страшного только богатым помещикам, купцам и царским чиновникам, готового всегда вступиться за обиженных и несчастных, не воплотились некоторые черты декабристов, их идеалы, их ненависть к деспотизму феодального строя?

Вот где мне пришла на помощь уже выработавшаяся привычка анализировать литературный образ, отчетливо устанавливать психологические связи, отношения с тем или иным персонажем оперы. Здесь, даже более чем в Ленском, для меня был ведущим прежде всего образ, созданный Пушкиным. Но Пушкиным, понятым сегодняшним сознанием народа, который навсегда стер с лица своей земли произвол и социальное неравенство.

Музыку Направника, отважно взявшегося за пушкинский сюжет, конечно, не назовешь классической. Замечательный дирижер, он как композитор не был самостоятелен, испытывая большое влияние Чайковского, создателя русской лирической оперы. История Дубровского в опере — это прежде всего история его личной судьбы, его любви к Маше. Не случайно подлинной кульминацией оперного действия служит последний акт. Только здесь Маша наконец узнает в своем возлюбленном «страшного» Дубровского, и за их первым любовным дуэтом (если не считать «французского» дуэта в третьем акте) тотчас следует трагический финал... Но если оперу Направника нельзя причислить к шедеврам классики, то и нельзя отказать ей в известной цельности и стройности драматургии, в удачно скомпонованном либретто. Действие развивается естественно, а все события происходят логически последовательно. Но самый образ Дубровского в музыке не претерпевает особого развития и даже нередко противоречит характеру пушкинского героя.

Я люблю весь первый акт — дуэт с отцом, трио и, наконец, заключительную сцену, написанную просто, убедительно и сильно. Всего несколько слов у меня в этой сцене: «Родитель мой, Андрей Гаврилович, веленьем божиим скончался, молитесь за него».

Но сама музыка и обстановка действия подсказывают выразительные краски голоса. И смотря по настроению, я пел ее по-разному: с чувством скорби, обостренной справедливым гневом, жаждой мести обидчику; с чувством отчаяния от внезапного одиночества; ей можно было придать и оттенок жалобы и характер твердости. Я старался выбрать мужественные интонации, но проникнутые сознанием тяжелой непоправимой утраты, глубокого душевного горя.

И строго и стройно звучала затем прекрасная по музыке молитва хора, глубоко эмоционально завершающая первую картину.

Вторая картина очень трудна. Исполнитель партии Дубровского всегда должен помнить, что после столкновения с пьяными приказными, сцены с насыщенной, густой оркестровкой, где нужны сильные акценты, крепкое звучание голоса в отдельных драматических фразах, следует проникновенный речитатив и известный романс, которого с нетерпением ждут слушатели. Здесь нужно красивое лирическое звучание, чистый, ласкающий тембр. А между тем и здесь есть свои «рифы». Часто встречается переходная в верхний регистр нота фа-диез, которая для многих теноров служит камнем преткновения. Для нее трудно найти и сохранить единое звучание. Но заключительное си второй октавы берется легко и удобно, если, конечно, эта нота есть в голосе певца. В целом вся сцена написана эффектно и всегда находит отклик в зрительном зале. Но она не лишена сентиментальности, и все здесь зависит от вкуса исполнителя. Романс можно петь красиво и мужественно, но стоит лишь чуть «нажать», расчувствоваться, как тотчас впадешь в слезливость, мелодраматичность. И тогда образ Дубровского сникнет, раскиснет, утратит свое благородство и обаяние. Очень важно найти для этого эпизода и необходимое сценическое положение. Режиссеры часто помещают исполнителя то слишком глубоко, где-нибудь на крыльце дома, то, наоборот, на авансцене, заставляют обыгрывать в паузах медальон с портретом матери и т. д. А между тем самое важное здесь найти естественную, спокойную мизансцену, правильное поведение, ничем не отвлекающее от музыки ни исполнителя, ни слушателя. Естественность, непосредственность — обязательное условие для правдивости каждого сценического образа, тем более для Дубровского. Но этой естественности певец никогда не добьется, если будет искать эффектных внешних мизансцен. Тут все определяется лишь движением его души, которая должна чутко отзываться на музыку.

Для меня эта сцена была, пожалуй, наиболее сложной в спектакле. Я знал, конечно, что романс Дубровского — один из любимых зрителями «номеров» оперы, что они не замедлят наградить за него певца щедрыми аплодисментами. Но... я не чувствовал необходимости его петь! Горькая обида, ярость и гнев, отчаяние разлуки с родным домом, со всем, что здесь любил Дубровский, мало отвечают сугубо лирической окраске романса. Я чувствовал неорганичность, «оперность» этого номера, родившегося, несомненно, как дань традиции тенорового «амплуа».

Поэтому я особенно упорно искал здесь приспособления, чтобы оправдать настроение романса, сгладить сентиментальные фразы и подчеркнуть, насколько это было в моих силах, пафос чувства моего героя. Помогал в этом речитатив:

«Итак, все кончено... Судьбой неумолимой
Я осужден быть сиротой...
Еще вчера имел я хлеб и кров родимый,
А завтра встречусь с нищетой!..
Покину вас, священные могилы,
Мой дом и память юных детских лет.
Пойду, бездомный и унылый,
Путем лишения и бед!»

Здесь почти все можно спеть строго, с необходимой собранностью, но две последние строчки, особенно слова «бездомный и унылый» невольно тянули на плаксивость и никак не отвечали характеру Дубровского. И я всегда на этих словах делал какое-то движение: менял положение, иногда переходил на другое место, чтобы отвлечь внимание зрителей от этой фразы, сгладить ее унылость.

И если романс, как бы его ни спеть, все же нарушает, останавливает «сквозное действие» образа, то новый толчок ему дает последующая сцена — доносящаяся из дома пьяная песня приказных. Вновь Владимира охватывает возмущение, которое в свою очередь вызывает действенность, энергию, решительность. Особенно поддерживают в нем эти чувства дворовые люди, прежде всего кузнец Архип [1], которые собираются к дому с топорами и вилами, чтобы разделаться с приказными.

---

[1] Это очень верная деталь. Я всегда замечал, что деревенские кузнецы чем-то отличаются от крестьянина-хлебороба. В них меньше чувства собственности и больше от психологии рабочего. Это, вероятно, связано с характером их труда. Важную роль в зарождении более прогрессивного

— О боже! Слуги возмущены, а я, сын, колеблюсь и боюсь!

И Владимир решает сжечь дом, чтобы ничего из того, что было дорого отцу, не перешло в руки Троекурова. Так стихийно Дубровский становится на путь мстителя, и этим определяется его дальнейшая судьба.

Для меня всегда было важно найти настроение в третьем акте, когда Дубровский в облике француза Дефоржа появляется в доме Троекурова. В первой сцене Маши и Владимира исполнителей вновь подстерегает опасность впасть в слащавость, раскиснуть в любовной «патоке». Конечно, французский дуэт «Ne jamais la voir, ni l'entendre, ne jamais tout haut la nommer...» [1] должен прямо намекать на возникшее у них чувство. Но нельзя «играть» смущение, подчеркивать его, когда их застают князь Верейский и Троекуров, нельзя заглядываться на Машу, когда она поет вокализ. Все это не только мельчит чувство, сообщает ему сентиментальность, фальшь, но и разрушает веру зрителя в то, что перед ним действительно Дубровский. Ведь он, конечно, не может позабыть ни того, что вошел в дом под именем гувернера и ему не положено заглядываться на дочь Троекурова, ни особенно того, кто он на самом деле; как он должен быть осторожен, чтобы не разоблачить себя! Но, разумеется, надо найти момент: один жест, один взгляд, но настолько выразительный, чтобы зритель сразу понял: Машу и Владимира уже связывает взаимная симпатия. Однако, чтобы найти этот взгляд, надо прожить всю сцену, прочувствовать ее со всей эмоциональной полнотой, внутренней насыщенностью. Кульминация как всей оперы, так и образа Дубровского — последняя сцена с Машей и его смерть,— лучшее, что есть в опере по музыке. Эти сцены просто невозможно петь без увлечения, без горячности. И в этом меня всегда поддерживали крупные дирижеры, хотя в целом они не очень-то жаловали творение Направника.

Но, говоря о последней картине, где впервые в опере поднимается яркая эмоциональная волна большого драматического нака-

---

сознания кузнецов, этих сельских пролетариев, играло и то обстоятельство, что они по роду своей профессии общались с более широким кругом людей, часто не местных, а проезжих, и поэтому больше знали, больше наблюдали жизнь, чем простой пахарь. Почти все кузнецы, с которыми мне доводилось встречаться в детстве и юности, отличались каким-то своеобразным философским умонастроением, любили рассуждать на важные общественные или моральные темы, да и самый их язык был особенно красочен и богат, насыщен народными афоризмами, пословицами и прибаутками.

[1] Приблизительно: «Никогда не видеть и не слышать, никогда не сметь назвать...»

ла, я не могу не вспомнить с благодарностью моих партнерш в роли Маши в Большом театре. Их было три: Надежда Самойловна Чубенко, Елена Дмитриевна Кругликова и позже — Софья Григорьевна Панова. Эти талантливые певицы очень любили партию Маши, трепетно и искренне исполняли ее, и мне было с ними легко, даже несмотря на то, что они все были очень разные и по характеру голоса и по артистическому темпераменту. Кругликова создавала обаятельно мягкий лирический образ. Голос Чубенко более «плотный», лирико-драматический, но ее музыкальность и внутренняя лиричность тоже придавали облику Маши большую женственность. Панова же обладала драматическим сопрано, казалось, совсем не подходившим к моему голосу. Но в Маше она умела находить и мягкость звука и задушевность. Я чувствовал, что и они поют со мной с удовольствием, чутко отзываясь на все оттенки моих переживаний.

В последней сцене Дубровский неожиданно обращается к Маше по-русски, и она с волнением спрашивает:

— Кто вы?

— Несчастный человек, судьбой гонимый и людьми, бездомный сирота... Я...— я Дубровский! — отвечает он.

Эта фраза опять может потянуть к сентиментальности, к желанию вызвать сострадание к себе. И, подходя к этому месту, я внутренне настораживался, заставляя себя произнести признание так, чтобы не разжалобить Машу. Мне было очень важно, чтобы естественно звучало ее восклицание: «Вы Дубровский?! Боже мой!» Тут не было ни страха, ни слез, слышались лишь любовь, радость узнавания и невысказанный вопрос: «Что же нам теперь делать?!» Этим исполнительницы очень облегчали дальнейшее мое поведение, переключение на новый градус эмоционального накала. Ключ к этой сцене уже был найден. Волна большого горячего чувства, обостренного напряженной обстановкой, увлекала меня и поднимала куда-то высоко-высоко. Я ничего не видел, кроме Маши, ничего не ощущал, кроме радости быть с нею, говорить ей о своей любви, обо всем, что нас с ней связывало. Это была та кульминация, которую ждали и мы, исполнители, и зрители.

Впервые я спел «Дубровского» на сцене филиала Большого театра в сезоне 1936/37 года. Ставил оперу Тициан Шарашидзе — верный последователь Станиславского. Он не навязывал артистам свое ви́дение образа, не перегружал их сценическими задачами, но всегда стремился навести нас на правильное ощущение роли. Поэтому для исполнителей, которые сами умеют мыслить, привыкли самостоятельно работать, искать, Шарашидзе — очень милый чело-

век — был хорошим другом и помощником. Дирижировал оперой В. Небольсин.

Дубровский так и остался моим любимым героем. Его я пел долго, вплоть до 1951 года, когда участвовал в спектакле юбилейной декады, посвященной 175-летию Большого театра.

В 1960 году я спел партию Дубровского в телевизионном спектакле.

Надо сознаться, что эта работа не принесла мне творческого удовлетворения. Правда, моими партнерами были замечательные певцы-актеры: А. П. Иванов (Троекуров), В. Н. Кудрявцева (Маша), Г. Н. Дударев (старый Дубровский) и другие, исполнявшие с большим успехом эти партии на сценах театров. Однако я был огорчен телеспектаклем. Причиной служила крайне малая подготовка его, почти исключавшая репетиции, ограниченная игровая площадка, которая сковывала и меня и, вероятно, других исполнителей, и неудачная работа оператора (к тому же, и это, пожалуй, главное, мой возраст уже не соответствовал образу молодого Дубровского, что особенно подчеркнул экран телевизора).

В таких же условиях, кстати, проходила и работа над телевизионной постановкой «Демона» с Георгом Отсом в заглавной роли. Я пел Синодала. Этот спектакль, по-моему, также мало удался. И я был крайне удивлен, узнав, что постановке присужден поощрительный диплом... второй степени! Но что это за искусство «второй степени»? И здесь мне снова хочется вспомнить моих товарищей, партнеров по спектаклю «Дубровский» в Большом театре, которые своим первоклассным исполнением так помогли мне в поисках образа.

С. Красовский превосходно пел партию старого Дубровского. Поэтому его обида, его смерть не могли не взволновать меня. Умирающий в нищете, раздавленный жестокостью вельможного самодура, отец Владимира представлялся мне таким же обездоленным, как и крепостные крестьяне. Его слова: «Мой сын, тебе я завещаю моим врагам заклятым месть» — звучали у меня в ушах весь спектакль. Это окрашивало даже любовь Владимира к Маше в трагические тона и, вероятно, помогло избежать опасных «рифов» сентиментализма в партии Дубровского.

Немало способствовал этому и Леонид Филиппович Савранский — Троекуров, очень жестокий, взбалмошный, властный характер. Когда я встречался с ним на сцене, то он всегда представлялся мне тупой и грозной силой. Рядом с таким Троекуровым мне легко было быть осторожным, не позволять своему Владимиру забываться. Леонид Филиппович говорил, что любит петь

со мной в «Дубровском», что лиричность моего образа по контрасту помогает ему строить образ Троекурова: и действительно, на сцене он был зверь-зверем.

Выдающийся певец и актер, Савранский глубоко запал мне в память еще с консерваторских лет, поразив раз и навсегда сценической культурой, музыкальностью, отличным владением словом, фразой. Взрывчатый темперамент Савранского не оставлял равнодушным никого, и в то же время артист обладал тактом и чуткостью большого художника. Не случайно именно Леонида Филипповича я всегда вспоминаю в ролях...

Вот раздвигается занавес. Грязной — Савранский неподвижно сидит в кресле, подперев голову руками. Он молчит, но видно, что он чем-то подавлен, угнетен... И когда вдруг раздавалось признание: «С ума нейдет красавица! И рад бы забыть ее, забыть-то силы нет!» — сразу становилась понятной огромная тоска опричника, терзающегося от безответной любви... В словах: «Куда ты, удаль прежняя, девалась, куда умчались дни лихих забав?» — вспыхивал бесшабашный, стихийный характер, хотя кроме словазвука певец ни к чему иному не прибегал.

Будучи среднего роста, Савранский умел создавать впечатление человека огромной физической силы. Когда он пел: «Бывало мы, чуть девица по сердцу, нагрянем ночью, дверь с крюка сорвали, красавицу на тройку — и пошел!» — то казалось, что он может не только дверь выломать, но и весь дом по бревнышку расшвырять, а девушку унести, словно перышко. Настолько Савранский владел секретом сценической выразительности.

В его прощании с Марфой в финале оперы («Люблю, как буйный ветер любит волю») звучала могучая сила, буря страсти и отчаяния, любви и боли, и вместе с тем какой-то горькой удали!

Такое же сильное впечатление Савранский оставлял, когда пел князя Игоря: это был настоящий русский витязь, богатырь. А разве можно забыть его Амонасро! Одна фигура эфиопского царя была воплощением мощи и ненависти: необыкновенно развитая мускулатура, огромные бицепсы, сверкающие белки глаз на темном, искаженном яростью лице. Казалось, что ему ничего не стоит разорвать цепи, которыми он скован. Иным был его мрачный рыцарь Тельрамунд в «Лоэнгрине» — сдержанный, суровый, но тоже масштабный характер.

Внешнее впечатление сливалось с впечатлением слуховым. У Савранского был отличный драматический баритон — звучный, ровный, яркого металлического тембра. Но когда было надо, он звучал, как бас. Я слышал многих Борисов Годуновых, но скажу

по совести, что Савранский мог выдержать сравнение с лучшими исполнителями этой партии. Его умение быть на сцене одновременно пластически сдержанным и страшно напряженным, пламенным внутренне, как нельзя лучше подходило к партии Бориса, под монаршими одеждами которого в тоске и бессилии плакала душа...

А в жизни Леонид Филиппович — необычайно скромный, добрый и тактичный, на редкость «человечный» человек, иной раз простодушный, как ребенок. К своим товарищам по сцене, особенно молодым, относился он с теплой нежностью и вниманием, поражая нас щедростью своей души.

Да, многим я обязан судьбе тем, что мне посчастливилось в начале своего артистического пути встретиться с такими мастерами оперной сцены, с такими ярчайшими индивидуальностями! Вот это была самая настоящая, самая главная моя школа певческого искусства!

НА КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЕ

Оперная сцена всегда занимала главное место в моей творческой жизни. Но я уже говорил о том, что лирический репертуар не привлекал внимания Большого театра, особенно в 30-е годы. В это время началась регулярная работа над советской оперой. В Большом театре были поставлены «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича (первая редакция), «Тихий Дон» и «Поднятая целина» И. Дзержинского, «Броненосец «Потемкин» О. Чишко, «Мать» В. Желобинского...

Шла большая работа над восстановлением капитальных произведений русского и западного классического наследия. Большим событием была постановка оперы Глинки «Руслан и Людмила» (1937). Впервые за годы Советской власти на сцене Большого театра зазвучал «Иван Сусанин» Глинки (1939). С большим успехом пошла «Хованщина» Мусоргского, готовилась Эйзенштейном «Валькирия» Вагнера (1940). Это было понятно, закономерно и необходимо, но для лирических певцов не особенно утешительно. Не случайно, что за десять лет работы в Большом театре (с 1931 по 1941 год) единственной новой партией, давшей мне настоящее творческое удовлетворение и оставшейся в моем репертуаре, был Владимир Дубровский (1936). Конечно, я не останавливал своей работы над старыми партиями. Росли и мужали мои прежние герои. Это были годы моего артистического расцвета, лучшие годы жизни и творчества, когда я уже перешагнул порог художественной зрелости, когда научился полностью управлять своим голосом, ставить перед собой большие художественные задачи.

Однажды, помню, пришел я домой после спектакля и загрустил. Нет, совсем не потому, что плохо пел! Когда что-нибудь не удается, то возникает стремление преодолеть препятствие, на это устремляешь все внимание, думаешь, как исправить, как обеспечить верное звучание... Тут же было наоборот. В тот вечер у меня, как никогда, свободно и легко звучал голос, гибко и точно откли-

каясь на все мои желания, на стремления выразить те или иные чувства. Я свободно филировал звук, когда хотел, свободно переходил с pianissimo на forte в любой тесситуре, словом, пел как бы играючи, не чувствуя никаких трудностей. Настолько, что даже перестал себя контролировать. Прелесть такой предельной вокальной свободы я ощутил тогда впервые на спектакле «Риголетто», в филиале Большого театра, в 1938 году. Мне было тридцать шесть лет, и партию герцога я пел уже десятый год. Поэтому достигнутая свобода не являлась случайностью, а была в какой-то степени закономерна. Но дома, вспоминая спектакль, я подумал, что только в этот вечер я пел так, как мне всегда лишь мечталось... А публика, пожалуй, этого и не заметила, хотя и принимала, по обыкновению, тепло, сердечно, доброжелательно... Для меня же это был «потолок» — я понимал, что лучше уже спеть вряд ли смогу! И от этой мысли даже заплакал... Долго, впрочем, мне не пришлось переживать эту радостную грусть! Следующий спектакль я пел уже не совсем так, и снова пришлось заняться исправлением замеченных мною дефектов, обдумыванием тех или иных моментов...

Я мог лишь совершенствовать свои старые роли, а мне хотелось новой работы, хотелось узнавать незнакомое, преодолевать новые трудности, создавать новые образы....

Этого я не смог найти в те годы на сцене...

Но клокочущая энергия жизни 30-х годов не дала мне «почить на лаврах». Получилось так, что недостатка в интересной работе я не испытывал.

Тогда уже звенели во весь свой голос песни Дунаевского, Ан. Новикова, Блантера, приобрели известность лучшие романсы Шапорина, Ан. Александрова, Мясковского, Шебалина, молодых Хренникова и Свиридова и ряда других композиторов. С новой силой пробудился интерес музыкантов и слушателей к народной песне. Росла требовательность нашей аудитории, которую надо было «кормить» настоящим искусством. С необычайной интенсивностью развивалась концертная жизнь, ширились музыкальные трансляции радио. Проводились декады советской музыки, циклы из произведений классиков. Новые формы музыкально-исполнительской деятельности не могли не увлечь и меня. В концертных выступлениях я нашел необъятные возможности удовлетворения ненасытной и естественной в мои годы жажды творческой работы.

Другими словами, я тут вспомнил молодость, концерты самодеятельности и строгие наставления Н. Г. Райского. Многим я обязан Назарию Григорьевичу! Повторю, что он был блестящим

знатоком вокального репертуара, уделял много внимания развитию у своих учеников вкуса и любви к камерному исполнительству. В его классе я пел романсы Римского-Корсакова, Танеева, Шуберта, Брамса, долго работал над арией Тамино из «Волшебной флейты» Моцарта, очень любил «По-над Доном» Мусоргского.

Благодаря Назарию Григорьевичу в моем концертном репертуаре никогда не было произведения вроде «Тишины» Кашеварова или «Сладким запахом сирени» Плотникова, которые в те времена часто считались необходимыми для успеха. Запой я что-либо подобное, не сомневаюсь, он выгнал бы меня из своего класса. Если же по молодости лет я просил что-то в этом роде, Райский корчил такую гримасу, что у меня сразу же отпадал интерес к подобным шлягерам.

Многое дали мне для развития вкуса и занятия с И. Н. Соколовым. Я уже рассказывал о том, что Станиславский нередко вместо сценических этюдов работал с нами над романсами Чайковского, Рахманинова, заставляя на их основе рисовать психологические картины; он учил общаться с невидимыми партнерами, чувствовать, понимать и доносить слово во всей его многообразной выразительности, искать его различные психологические оттенки. Все это подготовило меня к очень важному шагу — к концертной эстраде.

Одним из первых моих профессиональных концертных выступлений было участие в бригаде по обслуживанию крымских курортов в 1926 году. Помню, в нашей бригаде были такие замечательные актеры, как Поль и Кара-Дмитриев из Московского театра сатиры, Виктор Петипа. В это время в Крыму находился Вл. Маяковский, который потом безжалостно разругал наши программы, дав обзор крымской художественной жизни в августовском номере какого-то журнала того же года. Исключение он сделал, насколько помню, только для меня, предсказав перспективное будущее.

Маяковский вообще не любил ходить на концерты. Но как-то раз, помню, выйдя на эстраду, я увидел его огромную фигуру. Маяковский стоял в стороне, прислонившись к входной двери и приготовившись внимательно слушать. Зная его прямой характер и неприятие сборных концертов, я не только почувствовал страшное смущение, а просто оторопел, не сразу решившись запеть. И как же я был рад, когда на следующий день Маяковский сам подошел ко мне, похвалил вчерашнее исполнение и пригласил меня сыграть с ним партию на бильярде!

Наслышавшись о его бильярдных рекордах, я предупредил, что буду плохим и скучным партнером: какой, право, интерес

разбить противника в два счета! Владимир Владимирович ответил:

— Ничего, я дам вам вперед четыре шара.

И мы пошли. Он со страшной силой разбил пирамиду, предупредив, что проигравший полезет под бильярд и что-нибудь там споет. Мне ничего не оставалось, как принять условие. Затем Маяковский снял четыре шара, висевших в лузах, и положил их ко мне. Дальше, к моему полному изумлению, партия сложилась для него неудачно. Случилось так, что почти после каждого удара он предоставлял мне очередной шар, который я без труда забивал. В результате я выиграл и не успел опомниться, как Владимир Владимирович полез под бильярд и запел басом песню Индийского гостя! Это было очень смешно!

Как-то раз Маяковский пригласил меня на вечер в один из санаториев, где читал свои стихи. Откровенно говоря, я не очень-то хорошо тогда понимал его поэзию. Но, услышав, как он сам читает свои произведения, пришел в восторг. Многое стало яснее, отчетливее. Наша короткая встреча с Маяковским запала мне в память еще особенно потому, что он открылся с какой-то новой для меня стороны — как очень гуманный, лиричный и даже немного застенчивый человек.

Тогда же в Крыму я впервые начал работу над советской музыкой. Этому помогла встреча с Исааком Осиповичем Дунаевским. Я пел в концерте романсы и песни композитора под его аккомпанемент. Два произведения он тогда же посвятил мне, и их оригиналы, написанные рукой композитора, хранятся у меня: «Восточный романс» в условно ориентальном стиле и «Скажите ей» — в духе старинного русского романса. Третье произведение, помню, было на тот же текст, что и романс Брамса «Воскресное утро». Все это носило еще очень подражательный характер и было далеко от стиля зрелого Дунаевского. Но пианист он был замечательный, аккомпанировал блестяще, вдохновляя певца своим сверкающим артистизмом. Мы с ним тогда очень подружились (но встретились в Москве только через три года... на бегах).

Затем я много пел на тбилисском радио советские песни и романсы, среди них, помню была «Мать» А. Давиденко, романсы В. Белого и М. Коваля, ужасный романс Л. Лебединского «Рубанок»:

«Спозаранок
Мой рубанок,
Лебедь, лебедь
Мой стальной...»

Многие из них быстро сходили с репертуара, являясь данью времени. Но в Тбилиси же я познакомился с талантливыми произведениями грузинских авторов. Пел знаменитое «Таво чемо» из оперы З. Палиашвили «Даиси», не менее известное певучее «Урмули» Д. Аракишвили (из оперы «Сказание о Шота Руставели»), романсы В. Долидзе и др.

Признаюсь, тогда я пел это не из сознательного стремления пропагандировать советских композиторов, а просто потому, что нравилась музыка, а иногда и просто по просьбе работников радио.

Но уже в Москве, когда внутри Большого театра поднялась борьба за советский репертуар, я сознательно обратился к произведениям советской музыки.

У меня установилась творческая дружба с рядом авторов. Мы встречались, работали над вокальной партией, часто поправляли тексты, продумывали оттенки, вместе создавали исполнительскую трактовку.

С некоторыми композиторами я сохраняю дружеские связи и по сей день. Например, с Т. Н. Хренниковым, А. Г. Новиковым. Под аккомпанемент Хренникова я пел его бернсовский цикл (эти песни затем и записали вместе с композитором), «Песню о Москве», песни Леньки из оперы «В бурю», песни из музыки к «Дон-Кихоту», «Много шума из ничего» (в 1963 году я участвовал в авторском концерте Т. Хренникова во Дворце съездов в честь его пятидесятилетия).

Уже в 1936 году я выступил в Колонном зале Дома Союзов с программой, целиком посвященной произведениям советских композиторов. Слушатели так тепло ее приняли, что по внешнему успеху концерт ничем не отличался от моих выступлений с классическим репертуаром.

Годом позже мы с С. И. Мигаем приняли участие в Декаде советской музыки. В концерте в Большом зале консерватории я пел посвященную мне песню Ан. Новикова «Отъезд партизан», песни М. Блантера, З. Компанейца, Б. Мокроусова, романсы Ю. Шапорина, пушкинские романсы Г. Свиридова, произведения грузинских авторов. Найдя новую сферу «приложения сил», я, однако, не всегда испытывал большую творческую радость. В советской вокальной музыке тогда преобладала форма массовой песни, которой, конечно, нельзя было заполнить программу сольного концерта: получилось бы очень однообразно, да и хороших песен для лирического голоса было немного. В камерной лирике доминировал декламационный стиль. А мне хотелось п е т ь, и публика того же ждала от меня, то есть прежде всего — пения. Поэтому

параллельно я стал усиленно работать над расширением своего классического репертуара.

Он составил программы моих первых московских концертов в 1932 году — два в Малом зале, затем в Большом зале консерватории.

С той же поры у меня стало традицией первое отделение петь русских композиторов — Чайковского, Глинку, Даргомыжского, Балакирева, Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина, Рахманинова. Любил я петь и старинных авторов — Булахова, Варламова, Гурилева. Второе отделение отдавалось зарубежной классике. Я любил романтиков — Брамса, Шуберта, Листа, Франка — и только сравнительно недавно стал работать над Бахом, Гайдном, Бетховеном. Правда, взяв две арии из кантаты Баха, я только на десятой репетиции с концертмейстером стал постигать прелесть этой музыки, увлекся ее глубиной и красотой. И как не пожалеть, что наши консерватории не прививают ни певцам, ни слушателям вкуса к классическому стилю. А ведь мне еще грех, как говорится, жаловаться. Во мне многое воспитал Райский, в том числе и интерес к вокальной литературе. Но Баха, Генделя, венских классиков мы почти не касались (разве что на самом раннем этапе, в пределах требуемой программы). Возможно, мой педагог считал, что для этой музыки нужны большое мастерство и зрелость мысли художника. Что ж, он, конечно, был по-своему прав. И все-таки, если в консерватории ученику не привьют вкуса к Бетховену или Моцарту, то вряд ли он уж когда-либо коснется этого источника вечной красоты. Наша концертная жизнь к этому не располагает. А между тем классика особенно трудна: она требует от певца безупречного владения голосом и большой музыкальной культуры, умения проникнуть в глубокий смысл художественных образов, захватить слушателя.

Но, как читатель уже знает, все мое музыкальное развитие, начиная с юности, привело к тому, что я больше всего люблю, понимаю, чувствую русских композиторов.

Полные отделения своих концертов я нередко посвящаю Римскому-Корсакову, включая мои любимые романсы, как, например: «Запад гаснет в дали бледно-розовой», «Редеет облаков летучая гряда», «О, если б ты могла», «Ненастный день потух», «Где ты, там мысль моя летает», «Октава», «Тайна». «На холмах Грузии» и другие. Лирика Римского-Корсакова не столь эмоционально открыта, как Чайковского или Рахманинова, поэтому иной раз слушатели, да и многие исполнители, как мне кажется, ее недооценивают. Но Римский-Корсаков тем и труден, что внешне сдер-

жанная, строгая по совершенству формы, если можно сказать, «объективированная» музыка его романсов на самом деле скрывает глубинные пласты кристального по чистоте и свету лиризма, проникновенного человеческого чувства. Такие качества требуют от голоса инструментальной гибкости кантилены, изящного звуковедения, интонационной точности, звонкости, ясности тембра.

Исполнитель должен оценить по достоинству всегда высокий поэтический уровень текста, редкую требовательность композитора к своему интонационному языку, к ажурному письму фортепианной партии. Это не значит, что я всем этим обладал, но я стремился к этому идеалу. Надо всегда перед собой видеть высокую цель, чтобы постепенно к ней подвигаться. Здесь, правда, мне помогает моя любовь к слову. А Римский-Корсаков умел выбирать поэтов: Пушкин, Лермонтов, А. К. Толстой, Майков — какая великая плеяда творцов русской поэзии его вдохновляла! Высокая поэзия помогает певцу полюбить слово, найти выразительность декламации.

Естественно, я не мог пройти мимо Рахманинова, его страстной, сразу хватающей за душу, необычайно взволнованной музыки. Больше остальных я люблю романсы «В молчаньи ночи тайной», «Не пой, красавица, при мне», «Ночь печальна», изящную, исполненную трогательной, светлой грусти миниатюру «На смерть чижика», бравурные «Весенние воды», люблю романс «Как мне больно», хотя слова Галиной не отличаются талантливостью. Но Рахманинов, как и Чайковский, умеет облагородить их эмоционально, передать общий дух, настроение. Поэтому посредственность стихов в его романсах часто становится незаметной: композитор говорит и за себя и за поэта. А вот такой романс Рахманинова, как, например, «Крысолов», получился у меня значительно позже.

Но все же романсы Чайковского занимают первое место в моем классическом репертуаре. Быть может, потому, что они сродни лирике Ленского — моего первого и самого любимого героя.

И вот в 1938 году, когда «аппетит» к концертной работе был в самом разгаре, у меня появилась мысль спеть в цикле своих вокальных вечеров все романсы Чайковского. Чем больше я об этом думал, тем больше распалялся. Я считал, как считаю и сейчас, что слушатели должны знать всего Чайковского, все сто его романсов, а не ту «обойму» из нескольких, запетых до предела произведений, которая до сих пор «железно» держится на концертных афишах, нисколько почти не обогащаясь за счет менее его «популярных» произведений.

Увлекшись новой задачей, я стал «примерять» свои возможности к лирике Чайковского. Меня очень смущало то, что ряд его романсов написан для других голосов, других тембров. Например, такие романсы, как «Подвиг», «Благословляю вас, леса», полноценно могут прозвучать только у баса, для которого они и предназначались. «Корольки» требуют драматической силы. А такие произведения, как «Кабы знала я, кабы ведала», «Он так меня любил», «Я ли в поле да не травушка была», «Песнь цыганки», прямо адресованы композитором певицам.

Меня мучили сомнения: стоит ли браться за такую задачу? Смогу ли художественно оправдать свой замысел, сделать его интересным для слушателей? Это было главным. В ином случае все выглядело бы смешно и претенциозно. Я думал, советовался с друзьями, с руководителями концертных организаций. Обе филармонии — Московская и Ленинградская — с готовностью поддержали мою инициативу, заверив, что цикл из пяти концертов, посвященный всем романсам Чайковского, бесспорно, вызовет широкий интерес публики.

Но окончательно утвердил меня в этой мысли замечательный советский артист-вахтанговец Борис Васильевич Щукин, с которым я отдыхал летом 1938 года в санатории в Форосе (Крым). Я очень любил Щукина как актера, а узнав поближе, подпал под обаяние его человеческой личности.

Помнится, Борис Васильевич приехал на отдых сразу после окончания съемок фильма «Ленин в Октябре». И был еще полон переживаний, связанных с картиной, с образом Ленина. Он рассказывал, с каким страхом принялся за эту ответственную работу. Ему выпала честь впервые в истории кино и театра создать образ вождя. И Борис Васильевич делился с нами своими поисками, методом работы: он смотрел хроникальные кинодокументы, слушал пластинки с записью речей Ленина, встречался с людьми, знавшими Владимира Ильича, посещал ленинские места, изучал его работы, чтобы проникнуть в его психологию, строй мысли, характер темперамента. Слушать Щукина было не только интересно, но и очень полезно: передо мной открывалась творческая лаборатория великого артиста в момент решения им высшей задачи советского театрального искусства...

Вспоминая сейчас Бориса Васильевича, я думаю, что он прямо был создан для роли Ленина. Об этом говорили не только внешние данные — средний рост, крупная голова, высокий лоб, добрые, умные, пытливые глаза; он имел на это свершение прежде всего

человеческое право: в нем покоряли удивительная тактичность, скромность, умение интересно и широко мыслить и при этом большое чувство юмора. Он никогда не говорил что-то между прочим, а всегда уверенно, сильно, мгновенно загораясь.

Как-то во время прогулки я поведал Борису Васильевичу о своей мечте спеть всего Чайковского и спросил его мнение — не слишком ли это смело с моей стороны? Щукин горячо поддержал мою идею, но поинтересовался, что меня смущает.

— Да как же,— сказал я,— например, романс «Благословляю вас, леса» написан автором для баса, с учетом особенностей этого тембра, а у меня легкий, лирический голос!

На это Борис Васильевич не без юмора мне ответил:

— А почему обязательно надо благословлять леса басом, по-моему, можно благословлять их и тенором.

В конце концов мы с ним решили, что не так уж страшно, если из двадцати романсов в каждом концерте (предполагался цикл из пяти вечеров) один или два не будут вполне соответствовать моему голосу. Тут главной моей задачей будет найти этому художественное оправдание, поискать для таких произведений новые выразительные краски, более свойственные моей индивидуальности. С благословения Щукина я твердо решил работать над воплощением своего замысла.

В Большом театре в 1938 году я был занят только в текущем репертуаре, и все свое свободное время мог отдавать подготовке концертов. Пианист С. Стучевский тоже горячо поддержал мою идею, и мы с ним приступили к работе, трудились, не считаясь с временем.

Конечно, не все удалось нам в равной степени. Но в целом я считаю эту работу для себя очень полезной, много давшей мне и для оперной деятельности. После того как были спеты все пять концертов, в Большом театре стали готовить «Ромео и Джульетту» Гуно, и вот тут-то я особенно почувствовал пользу проделанной работы над циклом Чайковского. Мой музыкальный кругозор вырос, музыкальная фразировка не представляла уже больших затруднений, трудоспособность увеличилась. Это меня убедило в том, что всякая новая работа, даже независимо от степени удачи, всегда двигает артиста вперед. В искусстве не может быть стабилизации — либо ты идешь вперед, либо... пятишься назад.

С чего же я начал свою работу над лирикой Чайковского? Прежде всего с решения вопроса о композиции программы каждого из пяти концертов. По какому принципу ее строить? Идти ли хронологическим путем, начиная с ранних опусов, с тем чтобы

закончить последними по времени созданиями? Или руководствоваться содержанием, тематикой? Размышляя над этой проблемой, наконец пришел к выводу, что ни то ни другое в данном случае не подходит, и выбрал иной принцип, как мне кажется, наиболее художественно оправданный.

Тема любви преобладает в лирике Чайковского, но она крайне богата многообразием оттенков этого чувства. И вот я решил, в нарушение академических канонов, свободно строить программу, взяв за ее основу принцип контрастного сопоставления. После экспрессивных, напряженных по драматизму романсов дать более лирические, светлые, элегически-спокойные. Это лучше было и для слушателя, чтобы не утомлять его внимание, и для меня, так как давало возможность отдыхать от напряжения. Так, например, из шестнадцати детских песен я включал по две-три в каждый концерт, и это создавало необходимую разрядку настроения, вносило свежую, светлую эмоциональную окраску. После романсов вроде «Подвига» или «День ли царит» я брал спокойный по настроению, невысокий по тесситуре романс «Усни, печальный друг» или «Серенаду» («Ты куда летишь, как птица»), или «Пимпинеллу», или «Песнь цыганки» — «Мой костер в тумане светит»[1]. Правда, я стеснялся петь «женские» романсы. И был приятно удивлен, когда по просьбе слушателей мне пришлось повторить «Песнь цыганки».

Так строить программу было интересно и по задачам быстрого переключения и уменьшалась опасность однообразия. Закон контраста облегчает восприятие, ярче запечатлевает в сознании слушателя музыкальные образы и связанные с ними настроения.

Однако преобладание минора в вокальной музыке Чайковского, элегических настроений, очень затруднило работу по композиции программы, да и по трактовке. Я стремился не подчеркивать чрезмерно «темные» нюансы, искать и в миноре мужественные краски и очень дорожил светлыми романсами, всегда стараясь найти для них в программе такое место, чтобы несколько разрядить впечатление от печальных или драматических образов. Ощутить необхо-

---

[1] Как всегда, я много получал писем от слушателей, тем более что эти концерты транслировались по радио. И вот один рабочий из Боровичей (высказывая удовлетворение моим концертом от имени всей своей семьи) задал в письме вопрос — почему песню «Мой костер в тумане светит» я пел на «неправильный» мотив (на эти же слова есть известная народная песня).

димое настроение подъема мне очень помогала фортепианная партия многих романсов.

Но это было еще далеко не все. Перед нами встала задача избежать однообразия не только в самой последовательности произведений, но и внутри каждой вещи. Я тщательно вдумывался в романс, старался вскрыть его драматургию, разнообразие эмоционально-психологических оттенков, сохраняя, конечно, обязательную для Чайковского цельность мелодического образа. Не сразу, но довольно скоро, я понял, что у Чайковского на первом плане всегда находится не декламационное начало, а мелодия, законченная по форме и эмоциональному содержанию. Тут-то и подстерегала меня трудность: ведь еще в студии Станиславского я привык искать смысл прежде всего в слове, в фразе, выявлять ее декламационные акценты. Переключиться сразу на иной принцип мне полностью не удалось: в исполнении первой программы цикла я все-таки слишком большое внимание уделял слову. Однако уже далее я сознательно стремился выдвинуть на первый план вокально-мелодический образ. Я понял, что для правильной интерпретации романсов Чайковского, так же как и его оперной музыки, необходимо владеть кантиленой, плавным и ровным голосоведением. Практика меня убедила, что чрезмерный акцент на декламацию действительно убивает мелодическую красоту и поэтичность музыки Чайковского. Например, такой романс, как «Средь шумного бала», надо прежде всего петь, доводя на дыхании, на ровной кантилене каждое слово, каждую фразу, а не исполнять «говорком», как иной раз я слышал еще в молодости у некоторых певцов и даже старался им подражать, принимая за «образец».

Может быть, именно потому, что в романсах Чайковского главную роль играет мелодия, обобщающая основное настроение текста, композитор пользовался иной раз стихами второстепенных поэтов и даже своими собственными («Страшная минута» и «Простые слова»). Только один романс написан Чайковским на слова Пушкина («Соловей») и один на слова Лермонтова («Песнь мертвеца»).

Композитор говорил, что у Пушкина все выражено с такой полнотой, что музыке уже ничего не остается досказывать. Это значит, что в поэтическом тексте он находил главным образом повод, эмоциональный импульс самостоятельного музыкального образа. Не случайно у него можно встретить вольное обращение со словом, поэтической фразой, чего, например, никогда не найти у Мусоргского или Римского-Корсакова. Но полнота чувства, выражен-

ного в мелодии, с лихвой компенсирует эти пробелы. Достаточно назвать здесь замечательный романс «Снова, как прежде, один» (из последнего опуса его вокальных произведений, на слова Ратгауза), которым завершалась программа пятого концерта нашего цикла.

Чайковский требует от певца прежде всего анализа музыки. В поисках нюанса вернее всего прибегнуть к аналогии с возможным звучанием музыкального инструмента. Помню, работая над «Страшной минутой», я встал в тупик перед фразой «Ах, внемли же мольбе моей, отвечай, отвечай скорей». По всем правилам декламации, да и логического анализа, второе «отвечай» должно быть отбито паузой. Но в музыке паузы нет. И сделать ее самовольно нельзя — фраза рушится. Я задумался, а как бы здесь, допустим, поступил виолончелист? И ответил сам себе: он сыграл бы все это на одном смычке. Так я и спел.

Не сразу получились у меня романсы, написанные для баса, например, все тот же «Благословляю вас, леса» — монолог Иоанна Дамаскина, героя Ал. Толстого — мудреца и философа, познавшего за свою долгую жизнь цену человеческим страстям, отрекшегося от них и теперь открывшего свое сердце только бескорыстной любви к людям и природе. Композитор рассчитывал на широкий, эпический характер музыки. В звучании же тенора она неизбежно приобретала мягкие, лирические очертания. Впрочем, и хорошие басы пели этот романс очень мягко. Нотка всепрощения характерна для композитора, и хотя сейчас текст романса часто изменяют, я не мог позволить себе этого. Кстати, я заметил, что подобные изменения, которые никогда бы не пришли в голову даже самым «храбрым» редакторам классической поэзии или прозы, в музыке почему-то производятся сплошь и рядом, иногда весьма грубо, даже нелепо. И как-то это «сходит с рук», не встречая осуждения критики...

Много пришлось мне потрудиться и над романсом «Подвиг». Поначалу я просто его боялся, думал, не хватит силы звука — динамика музыки идет по нарастанию, и когда мелодия поднимается к ля второй октавы, это должно звучать как кульминация героического образа, призыв к борьбе, к преодолению. Чтобы создать впечатление, я должен был очень точно рассчитать динамические возможности своего голоса. Начиная с pianissimo, я понемногу прибавлял звучность и, когда доходил до верхнего ля, давал всю силу своего forte. Это оказалось убедительным — публика хорошо приняла романс, и в прессе его отметили среди наиболее удачных по исполнению.

Так я работал над новыми для меня произведениями, составившими примерно восемьдесят процентов романсного творчества Чайковского; на иной романс затрачивал до тридцати репетиций; над старыми, уже петыми, работу откладывал, потом «освежал» их вскорую, с двух-трех занятий. В результате популярные и наиболее любимые мною романсы на концерте прозвучали бледнее, нежели новые. Так я был наказан за то, что не уделил необходимого внимания таким, например, романсам, как «Хотел бы в единое слово» и «Забыть так скоро», понадеявшись на то, что я их «хорошо знаю» и что они «сами за себя скажут»!.. И снова, на собственном опыте, я понял, что популярные, часто исполняемые пьесы требуют особенно тщательного труда, свежей и острой фантазии, художественной инициативы.

Правда, я это учел, готовя два последних концерта цикла и проработав над своим старым репертуаром более основательно. Во всем этом, конечно, сыграл большую роль безотказный труд и опыт Семена Климентьевича Стучевского.

В моей памятной книжке записано ироническое предостережение, особенно пригодившееся мне в работе над лирикой Чайковского. Оно гласит: «Боже, сохрани меня от слащавости». Я всегда очень боялся сладенькой сентиментальности, которая часто считается почему-то необходимой «принадлежностью» лирических теноров.

Например, романс «Ни слова, о друг мой», особенно в его заключительной фразе («что этого счастья не стало») нужно спеть просто, внешне спокойно, сдержанно, без «слезы» и мелодраматического нажима. В ином случае появится сентиментальность, которой нет в музыке Чайковского, но которую ей легко навязать исполнением. Простой безыскусственный рассказ о человеческом горе гораздо сильнее воздействует на слушателя, чем стенанья, стремление его разжалобить «натуральными» переживаниями.

Так же просто и спокойно, без надрыва, должна прозвучать фраза: «Я приговор твой жду, я жду решенья» («Страшная минута»). Романс «В эту лунную ночь» заканчивается словами: «Снова жизни волна нам несет день тоски и печали». Если не понять, что это тоска разлуки не навеки, а только на день, то можно акцентировать это настроение и нарушить правду музыки, проникнутую искренней полнотой чувства. Таких «соблазнительных» моментов можно много найти в романсах Чайковского, да и только ли его одного? Самоконтроль певца, его вкус должны всегда в подобных случаях подсказывать верные решения, оберегать его от натурализма, от мещанской безвкусицы.

И уж, конечно, художественный такт, чувство меры, строгость вкуса обязательно должны сопутствовать исполнению народных песен, столь важному жанру советской музыкальной эстрады.

Уже в консерваторию я пришел с довольно большим песенным «запасом». Но в концертах самодеятельности пел обычно самые популярные: «Ноченьку», «Меж крутых бережков», «Лучинушку», булаховскую «Тройку» и др. Пел без нот, по слуху. Аккомпаниатор тут же записывал мелодию и подбирал к ней гармонию. Должен сказать, однако, что когда я соприкоснулся с классической музыкой, запел романсы и арии, то к народным песням начал относиться не то что пренебрежительно, но все же как-то свысока, хотя был всего-навсего курсантом военной школы. Мне казалось, даже больше — я был убежден, что скромная песня, которую я любил с детства, не может тягаться с классикой. Поступив в консерваторию и увлекшись новыми задачами, я и совсем забыл о народной музыке, считая ее для себя уже «пройденным» этапом. Да и в консерватории на первых порах я не встретил сочувственного отношения к песне: очевидно, по инерции дореволюционных лет ее все еще не считали предметом изучения и обучения. И вдруг на спектаклях Большого театра, в таких операх, как «Руслан и Людмила» Глинки, «Сказка о царе Салтане», «Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова, я услышал немало знакомых мне с детства напевов! Я даже растерялся от охвативших меня противоречивых мыслей. Я задумывался: почему это такие великие композиторы «вставляют» народные песни в свою музыку, неужели они сами не могут сочинить необходимых мелодий? А если это неспроста? Когда же я услышал знакомые песни в исполнении Неждановой и Шаляпина, увидел, как слушатели их принимают, то понял, что они не только не уступают классике, но что исполнение песен, пожалуй, не легче, если не труднее иной арии или романса. А я-то считал, что песни может петь каждый и даже стеснялся их, чтобы не уронить престижа своей «учености»! Со временем мне по-новому раскрылось эстетическое значение народной песни.

Русская песня полна лирической глубины и поэтичности. Народ шлифовал ее веками, и поэтому в ее мелодических и поэтических образах не оставалось ничего случайного, поверхностного, дешевого. В красоте ее мелодий откристаллизовались чистые, высокие человеческие чувства, и она требует от певца такой же чистоты, масштабности и искренности исполнения. Вот почему народная песня не совместима с вульгарной разухабистой манерой, кабацкой «слезой» и разнузданным весельем, которые одно

время насаждали на нашей эстраде некоторые «прославленные» певицы. Но песня не терпит и сухости, безразличного, равнодушного исполнения.

Я теперь припоминаю, что почти не было случая, чтобы в юности я не заплакал, когда пел песни. Может быть, потому что я никогда не пел «вообще», даже когда был один, то обязательно к кому-то адресовался... Ведь в русской песне пейзажи, образы природы всегда соединялись с судьбами людей, с жизнью человека, его душевными переживаниями, а красота мелодии неизбежно поднимала обыденные, казалось, чувства до поэзии. И мне думается, что именно песня, впервые пробудившая в моей душе чувство прекрасного, ощущение поэтического начала, породила и смутное стремление к какой-то иной, новой, красивой жизни. Ведь с детства окружавшая меня обстановка говорила лишь о нищете, изнурительном, тяжелом труде, голоде... Немало кругом видел я горьких пьянчуг, побоев и драк, и не потому, что люди были плохие, а потому, что жизнь была безрадостна и безжалостна к ним. Вот и топили люди грусть-тоску на дне стакана, а потом вымещали накопившуюся злость на бедных женах и ребятишках. И песня была единственной отдушиной, через которую прорывался человек к каким-то необходимым для него возвышенным чувствам, к мечте о прекрасном.

Ведь в тех песнях, которые веками живут в народе или слагаются заново, вы не найдете и намека на сентиментальность, дешевку, грубость и прямолинейность чувства. Это противопоказано песне, потому что она представляет самую распространенную в народе форму поэтического обобщения. Столетиями она была для него единственным проявлением эстетического начала. Поэтому-то целомудренность, незамутненная чистота чувства отличает почти все народные песни.

> «Вниз по Волге-реке с Нижня Новгорода
> Снаряжен стружок, как стрела летит.
> Как на том на стружке на снаряженном
> Удалых гребцов сорок два сидят!»

Не каких-нибудь, а удалых именно! Это уже характеристика, которая распространяется и на героя песни. Один из них пригорюнился, страдает от безответной любви, а без любви и жизни ему не надо. Вот и просит он товарищей:

> «Киньте, бросьте меня в Волгу-матушку,
> Утопите вы в ней грусть-тоску мою...»

Здесь не те чувства, что у опричника Грязного: «Красавицу на тройку и пошел!» Нет, у героя народной песни чувство настолько возвышенно, что он руки готов наложить на себя: ему нужна взаимная любовь, а не насилие. Так в песне создается идеал большого, всепоглощающего чувства, драматически обостренного неудачей, безответностью...

Песня сгущает переживания народа, я бы сказал, конденсирует опыт его ума и сердца. И поэтому исполнитель должен очень много думать, передумать, вспомнить, прежде чем дать простор своей фантазии.

Возьмем, к примеру, известную песню:

«Ах, Настасья, ах, Настасья,
Отворяй-ка ворота,
Отворяй-ка ворота,
Повстречай-ка молодца...»

В эту песню некоторые исполнители привносят развязность, разухабистость. И получается, что Настасья должна встретить не молодца, а какого-то разгулявшегося хама. А ведь герой песни совсем не такой. Настасья отвечает:

«Я бы рада, отворила —
Буйный ветер в лицо бьет,
Частый дождичек сечет,
Ретивое сердце мрет...»

И музыка лирическая... Настасья в конце концов откроет ворота. Но у такой девушки и молодец должен быть ее достоин. Поэтому его первую фразу надо петь мягко, чистым, ясным тембром, чтобы в словах чувствовалась любовь и чистота отношений к своей избраннице. Он скромен, но в музыке есть широта русского характера, свойственное герою народной песни «удальство». Это все и надо передать в своем пении.

Опыт мне подсказал, что как только правильно определишь исходную мысль-чувство, так и голос сам настраивается, приобретает соответствующие краски, светлеет тембр.

Песни народные сейчас стали петь многие, но, к сожалению, привкус «эстрадности» искажает народные образы, опошляет содержание песни.

Вот «Песня бобыля» на слова Никитина. Ее тоже иной раз поют на манер разухабистой плясовой. А ведь это горькая песня!

В ней отражены переживания человека, которого нищета и одиночество толкают к бесшабашному разгулу; это удаль от отчаяния:

«Уж ты плачь ли, не плачь,
Слез никто не видит,
Оробей, затоскуй,
Курица обидит.
Уж ты сыт ли, не сыт,
Шути, улыбайся.
Причешись, распахнись,
В печаль не вдавайся».

Ведь все здесь овеяно горькой иронией, тоской одиночества, печальной улыбкой от сознания неизбежности судьбы.

Одна фраза только имеет прямое значение:

«Сторонись, богачи,
Беднота гуляет!»

Этот разгул, как протест, как неприятие жизни, типичен в прошлом для русской бедноты. Это смех сквозь слезы...

Одна из самых любимых в народе лирических песен — «Ничто в полюшке не колышется». Типично русская по складу, по необыкновенной плавности мелодии, по искренности и лирической «грустинке». Сколько в ней сочувствия к герою песни — деревенскому пастуху!

«Ничто в полюшке не колышется,
Только грустный напев где-то слышится.
Напевал там пастушок песнь унылую,
Он в той песне вспоминал свою милую.
Как напала на меня грусть жестокая,
Изменила, видно, мне черноокая...»

В народе слово «изменила» понималось не так прямолинейно, как сейчас. Это обычно значило — разлюбила, охладела, потеряла интерес... Но некоторые певцы, и я в том числе, не надеясь, что современная аудитория поймет именно так это слово, вместо «изменила» поют «разлюбила». Казалось бы, ничего как будто особенного в этой песне нет, а ведь сколько композиторов отдали ей дань внимания (превосходна, например, шапоринская обработка). И действительно, в ней столько характерного для души нашего народа и так типична ее поэтическая образность, тесно связанная с родной природой! Я очень люблю эту песню с ее щемящей нежной грустью...

А сколько в народе подлинно веселых, шуточных песен, полных искрящегося разудалого юмора! В песне «У ворот, ворот», как и в других, мне всегда хочется показать эту черту русского характера, безграничную широту натуры русского человека, великого и в своем горе и в своем веселье.

Понятно, что идеалом всегда есть и было для меня шаляпинское исполнение.

Я заметил, что когда, например, Шаляпин поет «Прощай, радость, жизнь моя», то он прежде всего привлекает внимание слушателей к словам, рисует ими картины («Вспомни, вспомни, майский день...»), вызывая у слушателя определенные зрительные ассоциации. В смысле же ритма, движения исполнение его очень разнообразно — он поет то замедляя, то ускоряя, то в размеренном темпе, и это отлично помогает певцу укрупнить, сделать более рельефным чувство грусти, тоски, отчаяния, разлуки.

Наоборот, песню «Ты взойди, солнце красное» он исполняет в строго выдержанном темпе — ведь это поют бурлаки, тянущие баржу, они идут в ногу, в едином ритме, только тогда в их работе будет слаженность, согласие. В одном месте Шаляпин восклицает, словно кричит тем, кто отстал: «Эй, тяни канат-то, дьяволы!»

Но тут же снова точно возвращается в темп, взятый сначала. А потом грянет на одном могучем дыхании: «Солнце красное...»

Примерно так поет и песню «Эй, ухнем!».

А вот в песнях более интимного характера он находит необычайную силу убедительности тем, что достигает разнообразия движения иногда в пределах даже одной фразы. И все это логично, все объясняется стремлением не к внешнему эффекту (хотя и получается эффектно), а к раскрытию растущего чувства. Когда начинаешь разбираться, почему Шаляпин делает то-то и то-то, всегда найдешь логическое и художественное объяснение этому, поймешь зависимость фразы от изменения чувства.

Правда, в последних зарубежных записях Шаляпина появились какие-то придыхания, говорок вместо пения, излишество выразительных нюансов.

Возможно, сказался возраст, а может быть, оторванность гениального певца от родины...

Я вспоминаю об этом только потому, что некоторые молодые певцы, подражая великому артисту, иной раз заимствуют именно эти случайные, нехарактерные черты. Впрочем, как я уже говорил, любое подражание — зло, так как копировать можно лишь внешнюю сторону выражения чувства. А между тем и очень большие певцы иногда не могут избежать соблазна подражания великому

образцу, хотя и обладают часто совершенно противоположной художественной натурой. Возьмите, к примеру, Бориса Христова, одного из нынешних кумиров западных слушателей. Он пленяет ровным, бархатным голосом, тембром невероятной красоты, могучим дыханием, кантиленой. Но очень заметное стремление повторить трактовку Шаляпина, его краски, нюансы, декламацию лишает искусство Христова яркости своей индивидуальности, вносит ощущение чего-то очень противоречивого, чуждого ему. Как бы ни хороша была копия, она только копия, и поэтому далека от оригинала.

Я глубоко убежден, что каждый талантливый певец должен искать выражения индивидуальности через развитие своих данных, своей природной одаренности.

Исполнению русских песен я учился не только у Шаляпина. Пленяла своими песнями и Нежданова, которая всегда умела сохранять в них первозданную чистоту напева, его естественность, простоту и вместе с тем мягкую задушевность. Иной раз казалось, что это поет не умудренная опытом и славой маститая певица, а простая русская женщина. Так скромно умела Нежданова «подать» песню, и в этом было неповторимое очарование и глубокая правда.

Своеобразно исполняла песни Надежда Андреевна Обухова, пленяя красотой и выразительностью своего голоса, щедростью чувств. Чудесно пела народные песни Елена Климентьевна Катульская. Вот певица, рожденная не только для сцены, но и для концертной эстрады,— она владела секретом всегда создавать рельефные, почти зримые образы-картины на основе самых простых, казалось бы, мелодических рисунков. Любил я и исполнение Сергея Стрельцова, который хотя и подавал песни в несколько «сыром», недостаточно отшлифованном виде, но неизменно воздействовал чистотой своего красивого ровного и широкого, подлинно русского по тембру тенора. Особо мне хочется отметить Ивана Скобцова, тоже моего товарища по Большому театру. Он не был «ведущим» в оперных спектаклях, занимая обычно на сцене весьма скромное место, но на эстраде и по радио поистине прославился своими народными песнями. Вот когда мы поняли, как он блестяще владеет голосом: умеет находить самые разнообразные краски: piano звучит, как дуновение ветерка, и рядом мощное forte. Откуда-то взялись у него широта и красота тембра, благородство звука, которые в опере не проявлялись. Думаю, что его дарование тесно связано именно с глубоким пониманием народной традиции исполнения песни, ощущения народной души.

Больше всего я, конечно, учился у народа, прислушиваясь к той или иной манере исполнения. Я заметил, например, что крестьяне, особенно женщины, не любят в песне грубых слов.

Еще с детства я помню, что песню «Дуня-тонкопряха» женщины пели не так, как мужчины. Напомню ее слова:

«Навстречу Дуне —
Кривой Афанасий:
— Помогай бог Дуне
Рогожу мочити.
— Кривая ты рожа.
Это не рогожа,
Это все полотна
Мужу на рубахи».

Моя же тетя с подругами вместо слова «кривой» пели «пьяный». На мой вопрос, почему они поют «неправильно», тетя объяснила:

— Нехорошо, грешно смеяться над несчастьем. Ведь кривой — это одноглазый человек, и называть его «кривой рожей» значит обидеть, задеть за больное. Это можно сделать только от большой злости. А что же он сделал плохого?

Таких примеров мне встречалось немало. И я стал тоже очень внимателен к словам.

В деревне я подслушал и неповторимо изящный оборот в припеве песни «Про рябинушку»:

«Э-эх ты, рябинушка моя,
Э-эх ты, кудрявая моя».

Запевала на «э-эх» забиралась голосом высоко-высоко, а затем, плавно спустившись с верхней ноты, делала чуть заметную паузу, не нарушая, однако, общего движения. Этот «штрих» придавал песне удивительную грациозность и своеобразный блеск.

Впоследствии, исполняя «Про рябинушку» с оркестром народных инструментов, я долго бился над этим ритмическим эффектом, но так и не смог заставить оркестрантов воспроизвести его в точности.

В конце концов мне стало особенно приятно сознавать, что люблю песни не только потому, что вырос с ними в деревне, но и потому, что понял их красоту, их поэтическую душу.

Поступив в Большой театр, я примерно с 1934 года стал уже серьезно пополнять свой песенный репертуар. А в конце 30-х годов начал посвящать свои концерты иногда целиком народной песне.

Встреча с односельчанами после концерта в Медном. Третий справа брат С. Я. Лемешева — А. Я. Лемешев. 1938 г.



Концерт из цикла «Сто романсов Чайковского»



Петя Говорков. Кинофильм «Музыкальная история»



Кадр из кинофильма «Музыкальная история»



Ленский из кинофильма «Музыкальная история»



После выступления на призывном пункте. 1941 г.

С. Я. Лемешев дома

→




АТР

С. Я. Лемешев дома



Е. К. Катульская и С. Я. Лемешев в гостях у черноморцев



На концерте в Большом зале консерватории



Ромео. «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно



Ромео. «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно





В. В. Барсова — Джульетта.
«Ромео и Джульетта» Ш. Гуно
←

И. И. Масленникова — Джульетта.
«Ромео и Джульетта Ш. Гуно





Ромео. «Ромео и Джульетта»
Ш. Гуно
←

В. П. Соловьев-Седой,
С. Я. Лемешев и А. И. Фатьянов.
1943 г.



С. Я. Лемешев с дочкой Машей на избирательном участке. 1950 г.



Особенно интенсивно шла работа над песней в военные и послевоенные годы, когда я часто выступал с русским народным оркестром под управлением Н. П. Осипова, затем его брата Дм. П. Осипова, или с трио баянистов, секстетом домр. Участвовал в заключительном концерте смотра исполнителей русской песни в 1943 году. За все это время я много перерыл литературы, просмотрел много фольклорных сборников, слушал записи по радио, выспрашивал стариков на деревне. В результате у меня откристаллизовался репертуар десятка в три, а то и более народных песен, над которым я поработал ничуть не меньше, чем над классической музыкой.

К сожалению (и это, видимо, закономерно), когда я теперь слушаю свои старые записи народных песен, то мне кажется, что тогда я не все понимал достаточно глубоко и сейчас только они раскрылись мне наиболее полно. Всегда найдешь какое-нибудь место, фразу, которые не удовлетворяют, и хочется это сделать по-другому, тоньше, лучше. Это естественно, конечно.

Но важно другое — в самой ранней молодости, когда певец только формируется, не принимать на веру все, что говорят другие, а больше самому слушать, наблюдать, анализировать, сравнивать и таким образом развивать вкус, совершенствовать культуру. Очевидно, это и помогло мне выйти на самостоятельный путь.

Поскольку уже в молодые годы нам приходится создавать вокальные и сценические образы, необходимо уже на студенческой скамье стремиться к достижению определенного мастерства, технической свободы, к пониманию, как и почему ты делаешь то или другое. Мне часто приходится слышать сетования, что в консерватории этому-де не учат. Но консерватории существуют не для того, чтобы всему научить. Да это и невозможно. Здесь многое зависит от самого себя, от своей работоспособности, умения требовательно отнестись к себе, от любознательности и, понятно, от желания и умения «взять» от педагога то, что он может дать. Но никакой педагог не поможет, если ты не обладаешь наблюдательностью, если фантазия дремлет, а память не вызывает к жизни широких ассоциативных связей.

Искусство лирического певца — искусство молодости. «Какой же он Ромео — у него живот!» — говорят про иного певца. А он, гляди, в сорок пять лет только начал понимать глубину и поэзию образа этого шекспировского героя. Вот и трагедия!

Чем раньше певец приобретет культуру, тем больше он успеет сделать в свои лучшие годы. А от некоторых вокалистов мне иногда приходилось слышать нечто подобное: «Тридцать лет я неправильно пел, а только сейчас нашел истину. Вот теперь-то я пока-

жу!» Может быть, и так, да показывать-то ему уже нечем — голос на исходе! Я немного отступил здесь от темы этой главы — но ведь и песня требует от исполнителя и голоса, и фантазии, и работы.

Кроме русских я очень люблю петь и украинские песни: «Повій вітре на Вкраїну», «Чорні брови», «Там де Ятрань круто вьеться», «Одна гора високая», «Сонце низенько» и другие. В лирике украинских песен меня всегда привлекала непосредственность, удивительная певучесть и задушевность мелодии, широкой, льющейся и величавой, как Днепр в тихую погоду. И голоса украинских певцов так же широки, могучи, заливчаты.

Особенно мне по душе песни на слова великого кобзаря Тараса Шевченко. Вот подлинно народный поэт! Словно сам народ говорит его голосом в песнях, или он говорит голосом народа, но стихи Шевченко так слились с песней, будто и родились вместе с мелодией, живут с ней одной жизнью. Украинский язык вообще словно создан для песни, так ярок и народен весь его образный строй.

Украинские песни я пел главным образом на Украине — в Киеве и Харькове. Проверяя детали их исполнения с местными поэтами и певцами, я уточнял, поправлял свое произношение, изучал традиции исполнения. Теперь, когда мне приходится петь эти песни в русских городах, я делаю это смело, хотя и знаю, что мой украинский язык не так уж идеален.

Народную песню надо тщательно оберегать от всего наносного, фальшивого. В этом большая роль принадлежит композиторам, которые ее обрабатывают. У нас много новых превосходных обработок. Но много и плохих, варварски искажающих мелодию, навязывающих чуждую ей гармонию: нередко можно заметить, как под воздействием «стиля» обработки песня лишается плавности, ее спокойное, мерное движение будоражится синкопами.

Особенно рьяно происходит, так сказать, «обновление» русской песни с помощью джаза... Например, мне очень не нравится обработка песни «Выхожу один я на дорогу», которая сделана для Государственного народного оркестра. Почти вся она построена на синкопах, и получаются сплошь скачки да рытвины. Как это не подходит к плавной, задумчивой мелодии с ее философской глубиной!

Но здесь, в городе, мы, пожалуй, даже не осознаем, какую несем ответственность за жизнь нашей песни. А кто, как не мы, музыканты, композиторы и исполнители, должны сохранить лучшее из песенной сокровищницы и вновь вернуть его народу?

Вновь?! Да, я не оговорился. Часто бывая в деревне, то навещая мать, то выезжая с концертами в подшефные районы, я всегда



Дружеский шарж художников Кукрыниксы. Открытка, выпущенная в 1947 году. На обороте — текст:

С. Я. Лемешеву
Давно известно в театральных сферах:
Искать алмазы надо не в пещерах,
И не в морях далеких, полуденных.
А лишь в пластинках ваших патефонных!

Н. Лабковский

прислушиваюсь к тому, что поют в народе. И вот уже много лет я не слыхал там ни одной старой песни. Моя племянница Галя, большая охотница до песен, говорит, что те песни, что пели матери и отцы, устарели: «Чего там тоску нагонять, у нас свои, советские песни, про свою жизнь поем».

И правда, в деревне звучат все хорошие советские песни. Здесь вы услышите Дунаевского, Мокроусова, Блантера, Соловьева-Седого, много частушек. Уклад жизни народа резко изменился. В деревне в каждом доме вы найдете радиоприемник, на крышах увидите частокол телевизионных антенн. Народ с большим доверием относится к искусству, к тому, что передается, транслируется, показывается, но мы, исполнители и авторы, это доверие далеко не всегда оправдываем.

Композиторы и поэты иногда не задумываются над тем, что предлагают народу взамен его старых песен. Даже в хороших лирических песнях, которых, кстати, не так-то много, сейчас все меньше встречаются настоящие чувства, драматические образы и настроения, крупные характеры.

Например, почти совсем исчезла тема неразделенной любви, конечно, трактованная не в стиле псевдоцыганской надрывной лирики, а сильно и ярко. Разве всего этого нет в нашей жизни? Разве люди перестали любить, разве у всех одинаково ладно складываются личные отношения?

Конечно, светлые, радостные песни нам очень нужны. Только не надо выдавать за них трескучий набор лозунгов, положенный на не менее трескучую музыку, а скучное, серенькое нытье — за лирику. Такие песни не смогут воспитать чувства народа. Как бы мне хотелось внушить эту мысль нашим поэтам-песенникам! Не случайно в народе родилось так много песен на стихи русских классиков. Какая сила образности, сколько искреннего, задушевного чувства в словах Кольцова, прямо складывающихся в музыку:

«Соловьем залетным
Юность пролетела,
Волной в непогоду
Радость прошумела..

А как-то летом я с горечью услышал в вагоне «электрички», как пела студенческая молодежь:

«Люблю тебя я
До поворота,
А дальше — как
Получится...»

Такую легковесность, я бы даже сказал, небрежность чувства, к сожалению, вы найдете и в стихах многих наших молодых поэтов.

В деревне хорошо живет сатира. Я как-то услышал там самородные частушки на музыку Дунаевского «Ой цветет калина». Слова были такие:

«Ой цветет картошка и зеленый лук,
Полюбил картошку колорадский жук.
Он живет, не зная ничего о том,
Что один профессор думает о нем...»

И так — пять куплетов, оканчивавшихся вполне благополучно: профессор, конечно, все-таки одолел жука. Частушки на селе сейчас большая сила. Это своеобразный устный «Крокодил». Молодежь, особенно девушки, не стесняясь высмеивают и незадачливого председателя колхоза, и волокиту-агронома, и лентяя-тракториста, и «единоличные» настроения некоторых своих односельчан. Под видом незатейливой шутки они продирают «с песочком» так, что даже районные руководители побаиваются попасть на острый язычок деревенских критиков. Глядишь, ославят до самого центра... Впрочем, на селе пользуются любовью не только сатирические частушки, но и лирические, трудовые, героические. И кто только их сочиняет! Впрочем, С. Антонов прекрасно описал рождение «поддубенских частушек». Наверное, так они появляются на свет и в других колхозах.

С середины 30-х годов я стал систематически выезжать на шефские концерты в военные части и колхозы. Одной из первых была незабываемая поездка в Севастополь, в гости к морякам Черноморского Флота. Это было весной, в конце мая 1935 года. В бригаде Большого театра были такие мастера, как Е. А. Степанова и Е. К. Катульская, В. Р. Сливинский и П. М. Норцов, А. Н. Содомов, Дм. Головин, О. В. Лепешинская. На кораблях и в Доме офицеров мы давали полностью «Севильского цирюльника» и большие концертные программы.

Главное, что навсегда оставила в памяти эта поездка и что окрасило все наше пребывание на Черном море, это живейшее ощущение неразрывной связи, тесного, дружеского контакта с аудиторией, чутко и благодарно реагировавшей на наше искусство.

Но и матросы не остались у нас в долгу. Они с таким блеском, увлечением, сочным народным юмором и настоящим профессионализмом показывали свою самодеятельность, так пели и плясали, что доставляли нам огромное удовольствие и, я бы сказал, немалую пользу: это дало нам новую зарядку. Все вместе произвело на нас

огромное впечатление, и на следующий год визит к черноморцам был повторен почти в том же составе. И снова мы испытали огромный прилив творческой энергии, бодрости, желания работать и работать — настолько непосредственный, теплый отклик получили наши выступления на флоте.

А ведь мы, исполнители, по какой-то необъяснимой инерции иной раз еще боимся выезжать «на народ», лишая себя тем самым большого творческого удовлетворения и возможности лучше узнать жизнь. Каких только людей не повстречаешь там, в «глубинке» народной жизни, замечательных патриотов, истинных героев. И тогда особенно отчетливо понимаешь смысл своего труда.

В том же 1936 году я начал поездки в колхозы, прежде всего посетив свои родные края в Калининской области. Концерты мои проходили в районном центре Медное, в восемнадцати километрах от нашей деревеньки. Билеты на эти концерты распределялись по окружающим колхозам, откуда молодежь приезжала на санях с бубенцами, весело звеневшими в морозной дали.

Готовясь к первым встречам с деревенской аудиторией, я тщательно продумывал репертуар, боясь наскучить неискушенным слушателям излишним академизмом. Но, выйдя на сцену Медненского Дома культуры, я быстро забыл о своих опасениях; тепло поощряемый колхозниками, я перепел вещей вдвое больше, чем готовил, в том числе произведений самого различного жанра, словно выступал в Большом зале консерватории. Только контакт со зрительным залом, я бы сказал, был теснее и радушнее. Я узнавал еще издали многих своих старых знакомых, здоровался с ними, многие колхозники подходили к эстраде, и мы жали друг другу руки. Было тепло и трогательно. Свои выступления в Медном я повторил и в 1938 году. Тогда еще ощущалась разница между городом и деревней. Видно это было и по внешнему облику людей, и по характеру проявления их чувств, реакции на музыку. Каждому номеру программы они аплодировали одинаково, словно боясь обидеть исполнителя, стеснялись громко смеяться, не просили «бисов», не заказывали любимых песен. Вначале даже чувствовалась какая-то настороженность. Словом, заметно было, что концерты здесь еще не в привычку.

А вот когда после войны я выезжал с бригадой Большого театра в колхозы Талловского района, Воронежской области, то картина решительно изменилась. Зрительный зал и по архитектуре и по внешнему облику аудитории почти не отличался от городского. Разве только какая-нибудь старушка забредет в валенках и шушуне... А иной раз казалось, что публика приехала с нами из Москвы!

И реакция зрителей стала свободной, непосредственной, они решительно высказывали свои пожелания, симпатии, и часто уже одно объявление той или иной песни вызывало бурные аплодисменты... Значит, многое уже знали и любили.

Помню такой случай. Мы с пианистом Абрамом Давыдовичем Макаровым остановились в доме у одного колхозника, где утопали в пышных перинах и лакомились такими вкусными и недоступными для нас, столичных жителей, вещами, как, например, квашеные арбузы.

Однажды утром мы с Абрашей стали обсуждать программу очередного выступления, и мне вдруг захотелось спеть песню Юрия Милютина «Провожают гармониста». Этих нот мы с собой не взяли. Правда, Макаров мог проаккомпанировать на память. Да я, как на грех, некоторые куплеты позабыл. Вдвоем мы начали мучительно вспоминать слова... Хозяйка, услышав наш разговор, сказала: «А я сейчас вам помогу» — и принесла патефон и пластинку с записью этой песни... в моем же исполнении. По пластинке я восстановил слова и вечером спел песню в концерте. Вот вам и деревня!..

А как нас там встречали! Поезд пришел на станцию Талловое на рассвете. Еще только розовело небо, а платформа была забита народом. И даже грянул духовой оркестр! Правда, он играл не очень стройно, но музыканты так старались, таким энтузиазмом горели их глаза, что в этих звуках мы ощутили биение дружеских сердец. От станции до колхоза предстояло проехать километров двадцать на машине или на лошадях. И я, исконный деревенский житель, выбрал... автомобиль! Но вдруг вижу, как нас обгоняет чудная тройка вороных рысаков. Мое сердце старого кавалериста взыграло. При помощи энергичной жестикуляции лошади были остановлены. Мы прыгнули в душистое сено. Кони мчали, а машина из-за заснеженной дороги тарахтела где-то далеко позади... Комья снега летели нам в лицо из-под копыт, и мы вдруг ощутили такую прелесть русской природы, о которой давным-давно позабыли в суете городской жизни.

Подобные поездки и встречи всегда меня очень волнуют, поднимая из глубины души пережитое, невольно вызывая сравнение с прошлым. Та деревня, из которой пятьдесят лет назад я уходил учиться «позорному» актерскому ремеслу, теперь встречала нас как свою гордость. Каждый колхозник считал за честь принять кого-либо из артистов у себя и оказать ему всю полноту русского хлебосольного гостеприимства. На концертах аудитория в основном молодежная; нарядно, даже элегантно одетые девушки, франтоватые парни; ведут себя скромно, уважительно, слушают с большим инте-

ресом; по «заказам» понимаешь, что музыку знают и любят. Особенно любят новые советские песни.

Да, изменилась деревня... изменилась и роль деятелей искусства. Партия и правительство наделяют нас высокими званиями и наградами, и мы должны всеми силами оправдывать своим искусством доверие и уважение народа. Кто знает, может быть, именно сознание этого дает мне и сегодня силы и энергию для творческой работы.

Мое первое десятилетие в Большом театре, естественно, было связано с Москвой, с утверждением себя на оперной сцене и концертной эстраде. Но военный период, о котором я расскажу немного позже, дал толчок моей, если можно так сказать, массовой работе. Выезды не только в колхозы, рабочие центры, города-герои, но и небольшие районные пункты стали теперь для меня уже необходимой творческой потребностью. Может быть, их было не так уж много (именно в послевоенные годы в театре кроме текущего репертуара я спел больше новых партий, чем за все 30-е годы), но они были систематическими.

Помню, в 1946 или 1947 году я впервые приехал в Тулу. И вот бойкие администраторы, предвидя наплыв слушателей, устроили мой концерт не в Доме офицеров, где был зал на пятьсот — шестьсот мест, а... в цирке, вмещавшем около трех тысяч человек! Можно представить мое состояние, даже растерянность — ведь я-то привез камерный репертуар, романсы Шуберта, Чайковского... Еще больше расстроился, когда вышел на эстраду, сооруженную прямо на манеже,— как ни повернусь, обязательно к какой-то части публики оказываюсь спиной. Что ж делать, не в микрофон же петь! Ну, решил я, пойду напролом — и начал с «Шарманщика» Шуберта... И вдруг чувствую — зал смолк, насторожился, потом дружно зааплодировал: значит, «звучу» — обрадовала мысль, и продолжал свой репертуар, назначенный по программе. Ну, конечно, потом мне заказали «Тройку» Булахова и другие популярные песни и арии из опер.

Одно из сильнейших впечатлений моей жизни оставила встреча со слушателями Волгограда, куда в июне 1958 года выехала значительная часть коллектива Большого театра — 225 человек! По своим масштабам и общественному значению этот выезд далеко превзошел все прежние поездки. Мы показывали сцены из опер, выступали в концертах, нередко прямо в заводских цехах, на стройках, на площадках, беседовали с рабочими.

Выезжали мы тогда и на встречу со строителями Волгоградской ГЭС. Уже была закончена огромная дамба высотой в несколько эта-

жей. А в котловане, прямо на грузовиках с откинутыми бортами, артисты Большого театра пели и танцевали, со всех сторон «взятые в плен» благодарными зрителями. И это там, куда через несколько месяцев пришла вода! Выезд в Волгоград как раз совпал с моим недолгим пребыванием на посту заместителя директора Большого театра, и мне пришлось возглавить эту почетную общественно-шефскую работу. Все окончилось грандиозным общегородским митингом, в котором приняло участие несколько тысяч трудящихся города-героя. Тогда со всей отчетливостью я понял, какое огромное общественно-политическое, обоюдовоспитательное значение имеют подобные встречи мастеров советского искусства со своей аудиторией — не только в концертном зале или театре, где сама обстановка создает особое настроение, но и прямо в цехе, где нет ни рампы, ни люстры, ни чинных капельдинеров, а только мы, слушатели, и наше искусство.

Памятуя об этих встречах, я с 1961 года начал систематические концертные поездки по стране. Первый выезд был к шахтерам Донбасса.

Мы посетили Донецк, Горловку, Макеевку, Харциск, Краматорск, Славянск и другие шахтерские города. В 1962 году я выступал в Новосибирске и Омске. В 1963 году отправился на юг Украины — в Жданов, Николаев, Херсон, Запорожье, Симферополь, Севастополь, Ялту. В Жданове кроме обычных концертов в здании театра выступал во Дворце культуры завода «Азовсталь», в большом клубе азовских моряков. В 1964 году пел в Киеве, а потом снова махнул в Сибирь. И каждый год, как бы отчитываясь перед слушателями родной столицы, выступаю с концертами в Большом зале консерватории и Колонном зале Дома Союзов, у студентов Московского университета, у рабочих «Станколита» и других заводов и т. д. Все время в работе, все время в режиме. Я поставил себе задачу обязательно допеть до сорокалетия своей творческой деятельности. И план свой уже значительно перевыполнил. Встречи со слушателями вливают свежие силы, и я еще чувствую в себе достаточно творческой энергии: зреют новые замыслы, возникают новые мечты!

Меня уже не удовлетворяют старые записи, старые трактовки, которые мне кажутся незрелыми, в чем-то формальными. Я вижу возможность новой трактовки многих произведений моего репертуара.

А главное — всегда находится причина, заставляющая обязательно хорошо петь. То впервые приезжаю в город и, конечно, должен оправдать интерес слушателей, то давно не был в этих местах,

и любители пения, естественно, начнут сравнивать мое нынешнее исполнение с прошлым, то концерт передается по радио и телевидению, и я знаю, что меня будут слушать и смотреть миллионы зрителей!

А вообще-то артист должен быть всегда в форме. В Большом театре, например, почти всегда процентов шестьдесят зрителей — приезжие из других городов. Иногда человек, может быть, единственный раз попадет в Большой театр, так ведь он на всю жизнь это запомнит! Бывало, на курорте, в санатории или просто на пляже разговоришься с кем-нибудь, а он, оказывается, из тайги, или из Хабаровска, или еще из какого далека. И в конце концов скажет:

— А я вас, Сергей Яковлевич, слышал в Большом театре пять лет назад, когда приезжал в Москву.

Вот и пугаешься, если иной раз плохо споешь! А вдруг он меня слышал именно в неудачном спектакле?! Ведь для такого человека попасть в Большой театр — событие, праздник! Может быть, даже билеты с рук купил, переплатил. Как же можно его разочаровать?

Вспоминается случай на спектакле «Ромео и Джульетта». Я уже был загримирован, одет, когда ко мне вошел администратор филиала Большого театра Х. Абулов и спрашивает, протягивая два билета:

— Вы в них ничего не замечаете?

Оказывается, спекулянты купили билеты на соседние спектакли, подделали число (как сейчас помню, 15 декабря) и продали приезжим чуть ли не в пять раз дороже. Я прежде всего спросил, пропустили ли этих людей в театр? Меня заверили, что их устроили. Но мог ли я в таком спектакле плохо или небрежно петь? Конечно, нет!

Мне еще Лосский говорил:

— Сережа, если среди двух тысяч зрителей Большого театра найдется всего два истинных ценителя искусства, то все равно вы должны хотя бы для них петь как можно лучше!

Это я навсегда запомнил. Признаюсь: для меня действительно никогда не было спектакля или концерта, к которому я бы отнесся недостаточно бережно. Тем более в нынешнее время.

Посещая теперь различные города, я вижу, как требовательны стали наши слушатели. Если у меня выйдет что-то неважно или холодновато,— смотрю, и публика слабо реагирует. А иной раз поешь, например, «Песенку» Бетховена, а зал слушает, затаив дыхание. Такую аудиторию уже не удовлетворишь запетым репертуа-

ром. Всегда надо привозить новое и из классики и из произведений советских композиторов. Я нынче уж и басов обделяю. Пою, например, часто «Мельника» Даргомыжского — ведь он-то был написан композитором в тональности для тенора! (Кстати, вернул пушкинское слово «воротился» вместо измененного Даргомыжским «возвратился» — мне кажется, так лучше.) Пою много новых советских песен — А. Пахмутовой, С. Агабабова, К. Молчанова, Д. Шостаковича, романсы Ю. Шапорина, Г. Свиридова. И вообще стараюсь как можно больше исполнять советских песен и романсов. И как хорошо постоянно чувствовать себя в тренаже, в творческом режиме. Я, как и каждый, очевидно, делал много в жизни ошибок, но честно скажу — главным для меня всегда был мой артистический труд. И это дает сознание творческого и жизненного удовлетворения.

НАКАНУНЕ...

В разгар моего увлечения концертной работой я неожиданно для себя стал киноактером! В начале 1940 года ко мне вдруг нагрянул кинорежиссер А. Ивановский. Он заинтересовал меня сценарием задуманной им картины, так как там было много пения, да и сюжет был довольно жизнен. Потом он посмотрел мои снимки в жизни, в ролях и, видимо, найдя меня достаточно фотогеничным, пригласил в Ленинград на пробу. Когда меня, уже одетого и загримированного, представили оператору А. Кольцатому, он как-то особенно улыбнулся. Позднее я спросил его, что означала эта улыбка.

— А вы не заметили, что я добро улыбнулся?

— Да, пожалуй, улыбка была симпатичная.

— Вы знаете, минут за пятнадцать до нашей встречи, увидев вас в гримерной, я подумал: вот бы нам этого парня на роль Пети Говоркова. И вдруг приводят вас и говорят — вот вам Петя Говорков — Лемешев. И типаж подходящий и поет сам.

Поначалу было тяжко под светом юпитеров, непривычна полная «анархия» в порядке сцен: настраиваешься на начало, а снимают середину. К тому же обычное для кинорежиссеров требование — войдите в кадр или выйдите из кадра — далось мне далеко не сразу. Снималась картина около четырех месяцев.

Я волновался, ожидая, как примут картину зрители, и очень радовался, когда она пришлась им по вкусу. Долго еще после выхода фильма на экран и в мой адрес и в «Ленфильм» летели письма со всех концов нашей страны с самыми лестными оценками нашей работы. На советском экране картина стала демонстрироваться с осени 1940 года, а в Америку она попала уже в начале войны и тоже приобрела там популярность. Почти все рецензии (а их было много) носили доброжелательный характер. Один критик, отмечая как достоинство картины то, что в ней нет лобовой агитки, тут же замечал: «Впрочем, какая еще нужна агитка, если шоферы у себя в гараже ставят «Евгения Онегина» Чайковского!»

Мне вначале тоже очень нравилась картина. Нравилась своей простотой, юмором, превосходной игрой всех моих партнеров.

Но восторг начал пропадать примерно с третьего просмотра: я уже внимательно следил за своим героем, за его поведением и стал подмечать в своем Пете кое-какие слабые стороны. То вдруг слышу интонацию наигранную, то жест не нравится. Полезли мысли — а вот то-то и то-то надо было бы сделать иначе и т. д. Я подумал, что мы, артисты театра, находимся в лучшем положении, чем киноактеры. Если у нас что-нибудь не так получится сегодня, мы можем исправить это в следующих спектаклях, можем все время совершенствовать свои роли.

Так, например, получилось с моим Ромео. После основательной творческой «голодовки» в театре (почти пять лет без новых работ!) в самом начале 1941 года я вдруг получил наконец партию, о которой давно, еще в юные годы, мечтал. В этот период художественным руководителем Большого театра был Самуил Абрамович Самосуд. Я уже говорил, что под его непосредственным руководством были впервые поставлены несколько советских опер, заново восстановлены шедевры русской классики — «Руслан и Людмила» и «Иван Сусанин» Глинки. После большой, напряженной работы над монументальными полотнами ему, видимо, захотелось «отдохнуть» на более камерных операх, а может быть, как руководитель он понял, что пора дать работу и лирическим певцам.

— Хочу с вами, лирическими тенорами, поставить оперу,— сказал как-то Самуил Абрамович Козловскому и мне.

Выбор пал на «Ромео и Джульетту» Гуно, оперу, имеющую замечательные исполнительские традиции на сцене Большого театра. Это был один из любимейших спектаклей русской публики, особенно когда заглавные роли пели Собинов, Нежданова, Катульская, Юдин.

В новом спектакле партию Джульетты должна была исполнять Барсова, Ромео — Козловский, Хромченко и я. Образ этого самого поэтичнейшего из шекспировских героев всегда привлекал меня и в то же время — пугал. Помню, еще в консерватории я как-то притащил на занятия с концертмейстером, и, конечно, втайне от профессора, каватину Ромео. Кто-то из товарищей, увидев ноты, сказал:

— Тебе это никогда не спеть, и не мечтай!

Да я и сам не возлагал надежд на эту партию. Каватина показалась очень трудной, неудобной для голоса и даже не очень красивой (меня особенно отпугнул ход в мелодии на тритон — с фа на си). К тому же опера тогда на сцене уже не шла, хотя разгово-

ров о ней было много, особенно в связи с исполнением Собинова. Потом, где-то в конце 20-х годов, ее возобновили. Партию Ромео пели Л. Собинов, А. Богданович и И. Козловский. Я же ее увидел впервые в промежутке между своими сезонами в 1929 году в Большом театре. Пел Богданович, прекрасный певец, но, очевидно, для Ромео, как я сейчас понимаю, ему недоставало одухотворенности, поэтичности, да и сам спектакль был какой-то будничный, серенький, без подъема. Мне стало скучно, и я ушел после второго действия...

Когда же я поступил в Большой театр, эта опера Гуно была снята с репертуара. Так что, можно сказать, толком я с ней и не познакомился.

И вот теперь, когда передо мной встала реальная задача петь Ромео, я взял клавир, томик Шекспира и очень скоро «заболел» образом моего нового героя. Мне как лирическому тенору пришлось всю жизнь петь о любви. Но такой концентрации любовной страсти, при этом чистой и поэтичной, глубокой и драматической, я еще не встречал. Музыку оперы я нашел теперь очень красивой, благородной, бесспорно помогающей певцу вылепить поэтичный образ Ромео.

Вплотную к работе над оперой приступили зимой, где-то в начале 1941 года. Самосуд так спешил выпустить спектакль, что назначил спевку без предварительной персональной встречи с исполнителями: я еще целиком не знал партии. И тут произошел инцидент, в результате которого сменился дирижер спектакля. Случилось это так: уселись мы все перед Самосудом и начали спевку с первого акта. Барсова легко и эффектно спела выход Джульетты, закончив сверкающей каденцией. Затем следует выход Ромео и Меркуцио, пробравшихся на бал к Капулетти. Самосуд подает вступление Козловскому, много раз певшему эту партию в прежней постановке. Иван Семенович указывает на горло — дескать, болен... Дирижер обратился в мою сторону. Для меня это было неожиданностью — я еще не встречался в классе с Самуилом Абрамовичем, не знал его темпов и поэтому не решился принять вступления, так ему и сказал. Тогда, уже в третий раз, дирижер подал вступление Хромченко, который спел, но очень неуверенно. Почти сразу же был объявлен перерыв, но спевка так и не возобновилась.

Наш отказ в тот день так расхолодил Самосуда (а может быть, была и какая-то другая, более важная причина), что он передал подготовку спектакля А. Мелик-Пашаеву, сам же только приходил на сценические репетиции и делал указания из зала.

Ставил оперу молодой тогда Евгений Соковнин, культурный, способный режиссер, но еще не имевший достаточного опыта. Поэтому большой помощи в создании сценического образа, естественно, ждать не приходилось. Как я уже не раз говорил, для меня это было привычно. К лирическому репертуару в театре было снисходительно-небрежное отношение, хотя именно эти оперы идут чаще всего, пользуются большой любовью слушателей и, следовательно, играют значительную роль в воспитании их вкусов.

Здесь не могу не обратиться к нашим дням. Ведь и по сию пору лирические оперы идут чаще других, да еще и на большой сцене. А ведь поставлены они небрежно, подчас безвкусно.

Давно требует обновления «Евгений Онегин», постановка которого сильно обветшала,— а можно ли найти более популярную у нас оперу? Участвуя в подобных спектаклях, испытываешь чувство неловкости за свой театр, каждая постановка которого должна быть образцовой. Ведь Большой — эталон всего нашего оперного искусства.

...Снова, как и в «Дубровском», я в основном сам трудился над образом Ромео, конечно, советуясь и проверяя свой замысел с режиссером. Но как в Дубровском мне помогал Пушкин, так и здесь путеводной звездой был для меня Шекспир. Такие образы заполняют всю душу своей поэзией, и Ромео поглотил меня целиком. Я читал и перечитывал Шекспира, исследования о нем, мемуарную литературу, слушал рассказы очевидцев о Собинове. Но все это только убеждало: нельзя идти по пути, найденному другими, необходимо искать наилучшего выражения своих данных в этом образе. Как-то позже Нина Ивановна Собинова сказала мне, что в этой роли я чем-то напомнил ей Леонида Витальевича. Раздумывая над ее замечанием, читая высказывания критики, в целом очень доброжелательно отнесшейся к моей работе, я подумал, что, вероятно, нашел свой, в основном верный путь к образу, который, очевидно, поэтому где-то в главном своем направлении соприкоснулся с образом, созданным Собиновым. Но это не было подражанием.

В чем трудность этой роли? Сценический образ Ромео, как хорошо известно, требует большого обаяния юности со всей прямотой ее дерзкой непосредственности, пылкости, страсти — без оглядки, без самоанализа. Конечно, мой Ромео мало походил на молодого итальянца эпохи Возрождения. Такой задачи не ставит и музыка Гуно, а музыка остается все же главным ключом к оперному образу. Но мой Ромео, конечно, был еще очень русский, и, видимо, это тоже приближало его к собиновской традиции. И первой задачей для меня было сохранить молодость души моего героя.

Мне хорошо запомнились давно сказанные слова Квашнина: «Сережа, пой Ромео, пока еще молод». А мне в 1940 году было уже тридцать восемь лет, хотя, как говорили, на сцене я выглядел моложе.

Работал я очень усердно, сам напоминал дирижеру об индивидуальных встречах. Мне очень хотелось хорошо спеть Ромео, и я чувствовал, что это в моих силах. Партия Ромео очень драматична, но это драматизм, если так можно сказать, лирический. Дубровский в этом смысле значительно труднее, так как там приходилось очень точно рассчитывать силы. Партия же Ромео, хотя и требовала вдумчивого отношения, целиком оказалась в возможностях моего голоса. Правда, если бы эта роль досталась мне раньше, то, пожалуй, я ее бы не одолел! Она все же требует зрелой мысли и мастерства. Первый акт меня не беспокоил — музыка здесь очень лирична, изящна (например, мадригал), а главное — у меня была чудесная партнерша — Валерия Владимировна Барсова.

Она тоже впервые пела эту партию, пела с огромным увлечением, творческим подъемом, словно и жила только в этом образе. Своим отношением к делу моя Джульетта очень вдохновляла меня.

Но второй акт заставлял меня серьезно волноваться. Каватина Ромео «Солнце, взойди скорей» оказалась трудным орешком. Я не сразу нашел к ней подход. Сначала ария показалась мне непомерно длинной и однообразной. Я не понимал, почему среди ночи Ромео призывает солнце. Трудно представить себе, что, проникнув в сад под покровом ночи, он тут же мечтает о скорейшем восходе.

Неясность задачи не рождала чувства, а без эмоционального подъема я не мог допеть арию до конца на необходимой насыщенности звука, да еще эффектно закончить ее в высокой тесситуре. Только когда я понял, что солнце — это Джульетта, что вся каватина — это страстный гимн любви, задача стала ясной. Я так и старался ее петь, словно обращаясь к Джульетте, и тогда родилось чувство, приходил подъем. Когда же появлялась Джульетта, я уже совсем освобождался от волнения. Диалог всегда легче, чем монолог. В нем можно «уйти» за интонацию, искренне откликнуться на реплику партнерши. Когда видишь, кому и зачем поешь,— проще.

У Шекспира сцена в саду гениальная! Помните, в переводе Т. Щепкиной-Куперник Джульетта говорит: «Желаю доброй ночи сотню раз».

«Ромео. Ночь не добра без света милых глаз.
Как школьники от книг, спешим мы к милой,
Как в школу, от нее бредем уныло».

А как хороши слова Ромео о любви! Как я жалел, что в моей партии нет этих слов! Очень обидно, что у Гуно многое опущено, а многое переведено на штампованный оперный язык.

Я немало поработал, чтобы чуть поэтичнее сделать перевод моей роли и хоть на малость приблизить его к первоисточнику. Не знаю, удалось ли мне это, но другие исполнители этой партии (С. Хромченко, Г. Большаков) взяли мой вариант, он им тоже, видимо, был более удобен.

Начиная с каватины, построенной на высокой тесситуре, партия Ромео драматизируется и требует большой выносливости голоса, широкого дыхания. Наибольшая выдержка и сила необходима для драматической кульминации роли в сцене на площади.

Волнение охватывало меня с того самого момента, как я видел поединок Тибальта с Меркуцио. Ромео не хотел кровавой ссоры, ведь Тибальт — двоюродный брат его любимой... И только смертельная рана Меркуцио вынуждала юношу взяться за шпагу. Для моего голоса эта сцена была тяжела, так как драматическая насыщенность звука сочетается в ней со сложными игровыми задачами (кстати, режиссер придумал большую лестницу, по которой я и еще два человека должны были уносить умирающего друга, а по возвращении мне предстояло еще драться с Тибальтом). Кончается сцена большим ансамблем. Я выпевал все, но когда уходил, чувствовал, что сил почти не оставалось. А впереди лирическая кульминация оперы — поэтичная сцена в спальне Джульетты; драматизм финальной картины; большой монолог у гроба Джульетты, последний дуэт... Не случайно после этого спектакля я терял почти три килограмма веса!..

Любопытное у меня рождалось ощущение финала. Выпивая яд, я пел «К тебе иду, Джульетта», пел с радостью, как будто не умирал, а мчался на свидание к своей возлюбленной. Я испытывал не ужас обреченности, а предчувствие какой-то новой жизни, полной любви и красоты. Наш заключительный дуэт был апофеозом именно жизни, а не смерти. Это я не придумал сейчас, а действительно так чувствовал и уверен — то же ощущала и моя Джульетта — Барсова. Во всяком случае, ее пение так же было проникнуто жизнеутверждающим пафосом победы. Да ведь это и в самом деле была победа. И такому ощущению очень помогал, конечно, лирический порыв музыки.

Если я справился с этой партией, то многим обязан Мелик-Пашаеву — вдохновению, с которым он работал над музыкальной трактовкой оперы и моей партии, в частности. Как всегда, Александр Шамильевич увлекал меня своим глубоким проникновением

в музыку, каким-то удивительно чистым отношением к ней. Никогда я не видел его за пультом или на спевке пустым, равнодушным. Он всегда так переживал каждый такт партитуры, что заражал своим творческим подъемом других участников, и пелось с ним как-то необыкновенно привольно и легко. Мы все знали: когда «Мелик» за пультом, можно не беспокоиться, он всегда поддержит, исправит оплошность, выручит.

Работая над вокальной партией Ромео, я вспомнил, как одолевал романс Чайковского «Подвиг». Тогда мне помог принцип экономии звука, подготовки его постепенного нарастания. Благодаря этому я приходил к кульминации еще с известным запасом динамических возможностей. Этот же принцип я взял за основу, осваивая вокальную партию Ромео.

Человек в состоянии аффекта может во всю мощь своих легких прокричать своему недругу: я вас ненавижу! Но эти же слова он может почти прошептать, полностью выразив владеющее им чувство в интонации, окраске голоса, в характере звука.

Помогут ему мимика, глаза. Впечатление напряженности конфликта от этого не уменьшится, а иногда даже вырастет. Но главное, певец должен экономить силы для той сцены, где ему понадобится выразить свое состояние, мобилизуя уже все возможности своего голоса. И если он умно, с расчетом подготовился к этой сцене, то она уже не будет его пугать своей трудностью. Но зрительный зал ровно ничего не должен знать об этом, не должен даже догадываться о всех тех «рифах», которые приходится преодолевать исполнителю. Здесь уже на помощь ему приходит мастерство. Вот, широко используя контрасты, находя моменты для отдыха голоса, я и добивался победы над трудностями партии Ромео. Столкнувшись в этой роли с большими, еще незнакомыми мне вокально-сценическими сложностями и в целом удачно одолев их, искренне пережив этот образ, в котором столько человеческого и драматического, я почувствовал, что переступил порог творческой зрелости, что теперь мне под силу самые серьезные задачи.

Под влиянием Ромео я стал смотреть новыми глазами на другие роли — искать в них той же поэтичности, внутренней наполненности содержания.

1941-й

Премьера «Ромео и Джульетты» прошла в филиале Большого театра 22 июня 1941 года, в первый день Великой Отечественной войны. Надо ли говорить, как трудно было выйти на сцену, сколько нужно было усилий, чтобы хоть немного отвлечься от действительности и почувствовать себя шекспировскими героями. Мы все словно раздвоились в этот вечер... Я столько готовил, переживал своего Ромео, так ждал спектакля! Еще проснувшись утром, я мысленно пропел и прочувствовал свою роль. И вдруг вместе с сообщением радио в жизнь ворвалось такое страшное, что вся наша работа показалась просто ненужной... Тем не менее премьера состоялась: зал филиала был полон. Зрители горячо принимали спектакль, исполнители делали все, что было в их силах. Но как только падал занавес, мы все мчались к репродукторам, чтобы узнать, что происходит на фронте, с тайной надеждой услышать о контрударе советских войск. Сейчас я даже не могу вспомнить своего поведения, творческого ощущения на этом спектакле. Все поглотила мысль о начавшейся войне, о беде, которая свалилась на всех нас...

Спектакль прошел еще два или три раза... и я надолго простился со своим героем.

Осенью наш коллектив готовился к эвакуации, которая началась в десятых числах октября.

Тот, кто не был в Москве в это время, не знает, что она пережила в ночь с 15 на 16 октября. Уже утро было тревожное. Из городского транспорта исчезли автобусы — это как-то сразу бросилось в глаза. Стояли очереди за хлебом — молчаливые, суровые. На улицах почти не было милиционеров. Как потом мы узнали, они ушли на фронт защищать родную столицу. Их место по охране порядка в городе заняли штатские, с винтовкой на ремне, с усталыми лицами от бессонных ночей. Падал мокрый снег вперемежку с дождем. Сотни машин, мчавшихся по направлению Горьковского шоссе, поднимали грязные фонтаны тяжелых брызг... Над городом сто-

яла небывалая, настороженная тишина. Ночной силуэт Москвы был темен и печален. Его еще усиливали поднятые в небо аэростаты, неподвижной массой застывшие над насупившимися крышами. Всю ночь на улицах не прекращалось движение. И в этом было что-то необъяснимо пугающее: ведь в Москве действовал комендантский час. Значит, на фронте произошло что-то такое, что заставило нарушить приказ.

Под фонарями собирались группками люди. У ног были сложены чемоданы, вещевые мешки... Они ждали машин. В шесть часов утра щелкнул репродуктор, и непривычно суровый голос Левитана произнес: «Положение под Москвой ухудшилось...» Дальше я не стал слушать. Все и так было слишком ясно.

Семнадцатого я должен был уезжать с третьей, последней группой театра. Утром мы приехали на Комсомольскую площадь. Сели на чемоданы в ожидании распоряжения о посадке. Нашей отправкой руководил Михаил Борисович Храпченко, председатель Комитета по делам искусств. Помню, артисты все искали его на площади и справлялись, когда же, наконец, нас посадят в поезд. Погода была очень холодная, а я почему-то оделся довольно легко и очень быстро замерз. Михаил Борисович посоветовал мне поехать домой отогреться, сказав:

— Поезжайте, уедем не скоро, пути сильно забиты.

Так я ездил домой два раза, а в третий, уехав с вокзала часов в десять вечера, выпил горячего чаю и... заснул. Наутро ехать уже было не с кем. Через три дня у меня началось воспаление легких, затем плеврит. 7 ноября, помню, чувствовал себя уже прилично, настолько, что в красном уголке нашего дома слушал по радио передачу парада на Красной площади и речь Сталина. Стоял 25-градусный мороз, и радио доносило до наших ушей скрип гусениц по первому снегу, выпавшему накануне. Прямо с парада войска шли на фронт, в бой... Я жил на улице Горького и видел, как двигались танки, эти чудища войны. Грим камуфляжа и комья снега придавали им суровый, «рабочий» вид.

Я начал работать, пел в концертах для формирующихся на фронт частей, выступал в госпиталях, на призывных пунктах.

В Куйбышеве Большой театр открыл свой новый сезон.

Но и в Москве остался кое-кто. Михаил Маркович Габович получил разрешение организовать работу филиала. Мы пришли на первое собрание не без волнения. Сколько же нас? Оказалось, не так-то уж мало: вот горделивая, величественная фигура Обуховой, открыто приветливое лицо Катульской, строгая Степанова, неизменно сдержанный Ханаев, всегда живой, темпераментный Голо-

вин, скромный Бурлак, кое-кто из балета: Бессмертнова, Руденко, Литавкина, Чичинадзе... Одним словом — труппа. Если и небольшая, то уж и не такая маленькая, чтобы с ней нельзя было работать. Составился и оркестр и хор.

В эти трудные дни мы буквально открыли в Габовиче незаменимого «фронтового» директора. Замечательный танцовщик, блестящий артист, он, как оказалось, обладал врожденным даром организатора и руководителя; был деликатен, дружелюбен, но непримирим в принципиальных вопросах. А ведь на его плечи легло все — и репертуар, и обеспечение художественного уровня спектаклей, и квартиры, и пайки, и питание, и дрова... И всем надо было помочь, и никого не обидеть, потому что каждый работал на своем месте, не считаясь ни с временем, ни с самочувствием. А сколько трудностей выпало на долю нашего старшего поколения: концерты, спектакли, выступления в госпиталях. Но я не припомню случая, чтобы «Севильский цирюльник», например, не пошел из-за болезни Катульской, чтобы «Травиата» сорвалась из-за Степановой или из-за недомогания не смогла бы принять участие в концерте Обухова.

Итак, 19 ноября, когда фронт находился всего в тридцати-сорока километрах от столицы, мы открыли в филиале наш первый сезон большим концертом. Все имена были представлены в нем. Не скрою, что я собирался вскоре присоединиться к «куйбышевцам». Угнетали тревоги, темнота, холод, особенно лютый в ту зиму. Да и чувствовал себя неважно. Однако генерал Д. Журавлев, командующий воздушной обороной Москвы, думал иначе. Встретившись со мной на одном из первых концертов, он сказал:

— Как хорошо, что вы остались! Сейчас так важно, чтобы театр работал, чтобы бойцы могли отдохнуть, послушать музыку, перед тем как идти бить фрицев. Москвы немцам не видать, а вы здесь нужнее.

И я остался в Москве.

Вскоре «Евгением Онегиным» начались систематические спектакли филиала. Кроме этой оперы, прошедшей наибольшее количество раз, с успехом исполнялись «Травиата», «Севильский цирюльник», «Коппелия» и концертные программы.

Спектакли шли днем, начинаясь в полдень или в два часа дня. По вечерам в затемненной Москве передвигаться было весьма затруднительно, да и тревоги мешали. Транспорт не работал. Весь город, включая и улицу Горького, был завален снежными сугробами, среди которых вились узкие тропинки, проложенные редкими пешеходами. За весь путь от дома до театра встретишь, бывало,

всего двух-трех человек... Казалось, город спит под мохнатым покровом зимы. Только солнце щедро светило по утрам да бодро похрустывал снег под валенками. Но театр был всегда полон, и настроение в зале стояло самое приподнятое, несмотря на то, что фронт был близко и воздушные тревоги объявлялись довольно часто.

Как-то перед выходом на сцену я зашел в ложу и разговорился с генералом Д. Журавлевым, который стал нашим постоянным посетителем. Разговор был прерван адъютантом, который доложил, что фашисты предприняли очередной налет на Москву в количестве сорока-пятидесяти самолетов. Как он сказал, атака была отражена, но двум «юнкерсам» все же удалось прорваться в пределы города. Генерал отменил «тревогу», но потребовал «поддать немцам жару». Я же пошел на сцену петь русские песни и романсы, и далее — «по требованию публики». Зрительный зал был заполнен фронтовиками с автоматами, в шинелях и валенках. Видно, приехали в город всего на несколько часов перед боем. Поэтому я решил не исполнять грустной музыки, вроде «Куда, куда вы удалились» Ленского. Но зрители как раз это-то и просили: они хотели услышать свои любимые арии, в том числе думку Ионтека из «Гальки», которую я тогда часто пел. Все принималось с энтузиазмом и благодарностью. Тот факт, что в Москве работает театр и поют известные артисты, действовал на бойцов, как они говорили сами, очень ободряюще. Памятью об этих незабываемых днях остались письма с фронта и из госпиталей, от слушателей. Многие из них я храню до сих пор.

Помню концерт на сборном пункте, кажется, в школе. Аудитория сплошь молодежная, многие еще в штатском: формируется новая часть из юношей призывного возраста. Все, конечно, просили, чтобы я пел Ленского. Потом на прощанье мы снимались вместе с ними... И тяжело было сознавать, что эти мальчики, так смущенно-трогательно просившие исполнить любимые арии, через несколько дней, а может быть, и раньше станут солдатами... Многие ли из них дожили до Победы?

Весь ноябрь сорок первого года проходил в напряженных боях. О них говорили скупые строки сводок Информбюро. Но точнее сводок рассказывали о боях зарницы, непрестанно вспыхивавшие на горизонте, и тяжелое гудение земли под ногами...

Навсегда запомнилось утро 6 ноября: торжественное заседание в вестибюле станции метро «Маяковская». И наконец, в декабре, кажется числа 12-го, радио заговорило голосом Левитана в неурочное время — часов в десять вечера:

— Разгром фашистских войск под Москвой,— сказал репродуктор, а дальше пошли названия частей, освобожденных городов — Волоколамск, Дмитров, Яхрома...

Как по волшебству, в Москве сразу стало больше людей, а в 1943 году вернулся «домой» Большой театр, открывший свой московский сезон «Иваном Сусаниным».

Очень запомнился мне один концерт в 1944 году в Иванове. В антракте перед моим выступлением пришел товарищ из обкома и сообщил, что нашими войсками освобожден Минск. Меня попросили объявить об этом зрителям. Кажется, я еще ни разу так не волновался! Но зато какие овации выпали мне на долю, сколько просили «бисов»!

Но все эти радости пришли позже. До них мне пришлось пережить еще одну беду, которая, как часто случается, подкралась незаметно.

Не успел я в первую военную зиму спеть десятка два спектаклей и концертов, как у меня открылся активный процесс в правом легком. Вместо театра я очутился в больнице. Стоял ветреный и вьюжный февраль 1942 года. Через два месяца меня отправили на лечение в Елабугу, небольшой старинный городок на Каме, в двухстах километрах от Казани. Это родина знаменитого русского живописца Шишкина. Можно по-разному относиться к его полотнам (очень уж надоели невероятно размножившиеся их плохие репродукции). Но когда сам увидишь природу, перенесенную художником на холст, обязательно поймешь их прелесть. И впрямь, только могучий сосновый бор, окружавший Елабугу, ее огромные лесные массивы могли родить его образы.

Чистый, смоляной воздух быстро помог мне почувствовать себя здоровым — в лесу пелось свободно, легко! И действительно, вернувшись в Москву, я весьма удачно выступил в «Риголетто». Но, увы, вскоре выяснилось, что процесс в легких не остановился. Мне сделали пневматоракс и снова отправили за город, на этот раз недалеко — в «Сосны». Поначалу я не мог петь, задыхался — ведь работало только одно легкое. Но постепенно освоился и стал просить врачей разрешить мне участвовать в спектаклях. Они отнеслись к моей затее очень недоверчиво, даже пришли послушать меня в спектакле — и тут же сдались, разрешив одно-два выступления в месяц. Однако я приспособился и пел по три, а то и больше спектаклей, так и выступая с пневматораксом вплоть до 1948 года.

Как ни странно, но именно в эти годы я вдруг почувствовал себя как певец значительно более уверенно. Если раньше я позволял себе жить на сцене эмоциями, то теперь до многого доходил

разумом. Может быть, здесь сыграла свою роль и болезнь — мне надо было научиться строго экономить силы, абсолютно точно их распределять, рассчитывать так, чтобы спеть ровно весь спектакль. В то же время мне удавалось, если я не ошибаюсь, сохранить эмоциональную непосредственность и довольно молодой еще, свежий тембр голоса. Все это плодотворно сказалось на партии Ромео, к которой я не замедлил вернуться в 1944 году. Когда я сейчас думаю об этом своем герое, он мне представляется именно таким, каким я его пел во второй половине 40-х годов. Мой первый Ромео кажется мне однообразным. В одних сценах не хватало нежности, в других — страсти.

Теперь я стал понимать, что в каких-то сценах могу позволить себе быть сдержаннее, для того чтобы в других раскрыться со всей щедростью чувств. Ведь Ромео действует во всех пяти актах, и драматизм его партии нарастает от сцены к сцене. Чтобы показать этот процесс и все же не выдохнуться, я должен был не только рассчитать силы, но, главное, точно распределить светотени образа. Где-то надо было найти такие краски, которые, внося необходимое эмоциональное и звуковое разнообразие, одновременно давали возможность отдохнуть перед новой кульминацией в развитии драмы.

Кстати, это нужно не только певцу, но и публике. Закон контраста — важный закон драматургии, и его нельзя игнорировать. Когда я это стал проводить на практике, мне стало значительно легче петь Ромео. Подобно живописцу, я отбирал краски звуковой палитры, открывая каждый раз новые грани в самочувствии героя, подготовляя новые эмоциональные взлеты.

И если в сцене венчания я был взволнован, но пел легко, сдержанно, то в следующей сцене дуэли я уже не щадил сил, был эмоционально открытым до предела, возможного для меня.

Наполненный горячим желанием примирения с родом Капулетти, я влетал на площадь Вероны, где уже сошлись в смертельной схватке Меркуцио и Тибальт. Я почти верил, что они могут протянуть друг другу руки — ведь мы же родственники. Джульетта — моя жена!

— Остановитесь! — восклицаю я, но не успеваю ничего объяснить.

— Ромео? Сам ад его посылает! — завидя меня, кричит Тибальт и бросается в мою сторону. Меркуцио, не понимая причины моей медлительности, сам вступается «за мою честь» и погибает... Увы, уже поздно, и, позабыв все, видя лишь искаженное страданием лицо умирающего друга, Ромео начинает роковой бой... За эту

сцену зрители особенно горячо аплодировали, может быть, потому, что чувствовали, что здесь я не щадил своих сил, своих эмоций.

А впереди еще очень трудный последний акт. Сложность его не только в драматической ситуации, а еще и в том, что здесь должна быть новая кульминация, а следовательно, и новая краска. Но какая? Ведь все уже было — и любовь, и ненависть, и нежность, и отчаяние, и страдание... Но, мне кажется, я находил что-то новое... Сколько бы раз я ни вбегал в склеп, у меня никогда не рождалось ощущения, что я пришел к могиле. Мне казалось, что я спешил на свидание, но какое-то особое, значительное, необыкновенное. И хотя первую фразу Ромео: «Привет тебе, мрачный, безмолвный склеп» — Гуно сопровождает ремаркой: «с чувством ужаса»,— я не выполнял желания автора. Ведь тотчас Ромео сам себе отвечает: «Мрачный склеп! Нет, нет! Приют ты прекрасный, здесь царит небесный покой». В этих фразах есть оттенок философского размышления, сознания неизбежности, примирения со смертью. Поэтому я на них не «нажимал». Зато следующая фраза уже по тесситуре и динамике (соль-бемоль и ля-бемоль второй октавы на forte) требует нового «градуса» чувства:

— Привет тебе, привет, дивный чертог!

Если бы я, согласно ремарке, выдал «ужас» на первых словах, то эта фраза потеряла бы в своей выразительности. Ромео говорит с безмолвной Джульеттой, как с живой:

— О друг милый, о моя супруга! И смерть дивной твоей красоты не изменила, она пощадила ее!

Вначале, когда я готовил партию, я не мог этого спеть, горло сжимала спазма. Потом привык — сила чувства осталась, а нервная реакция прошла. (Поначалу я так же чуть не до слез переживал самоубийство Вертера. Но замечал, что воздействие на чувство не должно быть «натуральным», на сцене оно должно приобрести художественную форму, только при этом условии артист может заразить аудиторию.)

— Зачем же смерть ее оставила прекрасной?! Да, на смерть я смотрю без страха, в этой могиле останусь я, умру с тобой, мой друг.

Эти фразы я пел спокойно, словно стараясь не разбудить Джульетту. Но следующая, широкая и красивая, должна прозвучать сильно:

— О Джульетта, обниму тебя в последний раз я и нежный поцелуй прощальный мой отдам!

Здесь ярка кульминация на ля второй октавы. Я попросил дирижера снять на этой фразе оркестр, и оказалось, что один голос

производит более сильное впечатление. Задача певца состоит в том, чтобы в течение всей этой большой сцены постоянно держать публику в напряжении.

Ромео выпивает яд и склоняется у саркофага. Здесь опять ремарка: «шатаясь и ослабевая, он опускается на ступени»... но особенно «ослабевать», оказывается, нельзя — впереди большая и сильная сцена с Джульеттой.

Когда до Ромео доносится голос проснувшейся Джульетты, он потрясен («Что я слышу, не во сне ль я?»). Тут у меня разгорелся спор с В. В. Небольсиным, который тогда дирижировал этим спектаклем. Он вел оркестр на forte, а я требовал piano, чтобы потом создать впечатление forte на фразе: — Творец милосердный, она жива, моя Джульетта!

Здесь надо было отдать все силы, все эмоции, чтобы передать взрыв радости, неожиданного счастья. Ромео забывает, что он уже принял яд, он призывает Джульетту бежать, и, объятые восторгом встречи, они поют гимн любви. Страшно трудная фермата на ля, потом на си второй октавы. И это в конце оперы! Да, Гуно не пощадил певцов! Без экономного распределения сил я не смог бы допеть оперу.

Когда «Ромео и Джульетту» возобновили, у меня уже была новая партнерша — Ирина Ивановна Масленникова. Впервые я услышал ее в 1943 году в «Риголетто» и заслушался ее пением, чистым и нежным тембром. Помнится, в ложе сидел Самуил Абрамович Самосуд, который тоже восхищался ее голосом:

— Как колокольчик,— говорил он.

Вплоть до 1950 года Ирина Ивановна была моей постоянной партнершей почти во всех операх («Ромео и Джульетта», «Травиата», «Риголетто», «Севильский цирюльник», «Лакме», «Снегурочка»).

Масленникова привлекала своей музыкальностью, артистизмом, сценическим изяществом. Петь с ней было очень удобно. Мы подходили друг к другу и по лирическому звучанию голосов, и по выразительности, и по внешним данным. Это был подлинный ансамбль, который принес мне много творческой радости.

Каждый раз, идя на спектакль, я был глубоко взволнован. Когда же мы с Ириной Ивановной готовились к «Ромео и Джульетте», то к ощущению радости совместного творчества прибавлялось чувство возрастающей ответственности. Оно было связано не столько с вокальными трудностями, сколько с масштабностью образов шекспировских героев. Как воплотить во всей силе и красоте это создание великого драматурга? Вот что занимало нас. Может быть,

поэтому о предстоящем спектакле говорить не хотелось, а ничто другое в данный момент для нас не существовало. Дома одевались мы молча, сосредоточенно. Это замечала даже наша маленькая дочурка Машенька. Провожая нас, она заботливо спрашивала:

— Папа, ты болен?

Я, не желая пускаться в долгие объяснения, отвечал утвердительно.

— А мама?

— Мама тоже больна.

И вот когда однажды кто-то из наших друзей спросил дочь:

— Ну как, Маша, ты тоже будешь петь, когда вырастешь? — Она испуганным, дрожащим голосом ответила:

— Нет! Я петь не буду!

— Почему же — не будешь?

— А то я еще заболею...

— Заболеешь? Почему?

— А папа с мамой, когда надо петь, всегда болеют...

Но, кстати сказать, Маша уже изменила свое мнение. Окончив ГИТИС по классу пения у своей матери, она работает в Камерном музыкальном театре.

НОВЫЕ РОЛИ

Странно иной раз складывается судьба артиста, думаю я, оглядываясь на пройденный путь. В самом деле, разве не удивительно, что в первое десятилетие работы в Большом театре, когда я был молод, полон сил и томился жаждой творчества, мне удалось спеть всего две-три новые партии. А когда пошел шестой десяток, выпала возможность работать над рядом совершенно новых для меня по задачам ролей. Тут мне достались и ловкий Фра-Дьяволо, и романтичный Вертер, смешной Афанасий Иванович из «Сорочинской ярмарки», и даже персонаж советской оперы! Столь разные герои потребовали широкой и разнообразной палитры красок — и я очень благодарен судьбе, что третье десятилетие под кровлей Большого театра оказалось для меня таким плодотворным!

И все же очень сожалею, что мне не удалось создать образ нашего современника. В этом смысле советские композиторы обездолили нас, лирических теноров, тяготея к масштабным, крупным звучаниям. По-своему они, конечно, правы, хотя не стоит забывать о законах контраста — ведь и героический образ выглядел бы ярче, рельефнее, если б его оттенял столь же выразительный лирический персонаж. Но он долго не встречался на моем пути, хотя с первого же своего сезона в Свердловске я участвовал в постановках советских опер. В «Орлином бунте» Пащенко пел маленькую партию какого-то князя; как курьез вспоминаю, что для этой роли был приспособлен костюм Елецкого!.. Так же, казалось, была где-то заимствована и музыка. Затем в летнем сезоне, кажется в Саратове, участвовал в «Прорыве» Потоцкого, изображая белогвардейского офицера, циника и пройдоху. Все это было ничтожно по своему художественному содержанию и ничего не дало мне творчески.

В 1936 году я очень обрадовался, узнав, что намечен в состав исполнителей оперы И. Дзержинского «Тихий Дон». Но досталась мне всего-навсего партия запевалы с хором — «Песня о Тихом

Доне». Сценической задачи эта роль не имела и для меня была малоинтересной.

Только в 1955 году, после тридцати лет сценической работы, я дождался наконец образа, который пришелся мне по душе. Это китаец Син Би-у в опере Д. Кабалевского «Никита Вершинин», написанной на сюжет пьесы Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69».

Пьесу я видел не раз в МХАТ. Китайца трогательно играл М. Кедров, создавая живой, колоритный характер. Вместе с Н. Баталовым (Васька Окорок) они составляли чудесный ансамбль. Кабалевский дал образу Син Би-у лирическую трактовку, вложив в него очень много искренней теплоты и поэтичности. Син Би-у приходит к сибирским партизанам, после того как японцы сожгли его фанзу, погубили всю семью. Он хочет бороться вместе с русскими. Однако первое появление Син Би-у в музыке слабо подготовлено, так что приходится с ходу включаться в уже развернувшееся действие. Амплитуда же образа небольшая, поэтому подавать его надо сразу, крупным планом. Я бы в начале даже вывел на сцену Син Би-у не одного, а с группой сородичей, так, мне кажется, было бы более укрупненно, более по-оперному. К тому же, мне думается, его появление должно проходить заметно драматичнее, взволнованнее. Это больше отвечало бы самочувствию Син Би-у в той обстановке, которую он встречает у партизан. Эффект появления Син Би-у ослабляется еще происходящим на сцене пожаром. Поэтому его приход не производит должного впечатления ни на партизан, ни на публику. Но музыка здесь очень теплая и мелодичная и слушается с удовольствием. В следующей картине — во дворе монастыря — у меня уже была более действенная задача. Своей песней Син Би-у как бы агитирует партизан и в то же время выражает их энтузиазм и решимость.

Подлинная кульминация оперы — художественная и драматическая,— конечно, шестая картина, в бронепоезде. Я всегда оставался ее слушать и всегда она меня волновала. Это, бесспорно, большая удача композитора и драматурга. Особенно блестяще сделана сцена капитана Незеласова и поручика Обаба. Их классовая обреченность выражена в музыке с большой силой убедительности, ярко и рельефно. Но надо сказать спасибо и создателям роли Незеласова — Г. Нэлеппу и Г. Большакову. Экспрессия, которой они достигли в этой роли, была на грани подлинной трагедии.

Драматический финал шестой картины — смерть Син Би-у и хоровой реквием — вносил своеобразный контраст в эту сцену: контраст идей. Если образы Незеласова и Обаба воплощают тра-

гедию обреченности старого мира, то через трагический пафос смерти Син Би-у утверждается пафос победы революции, победы народного дела. Мне кажется, что в таком подтексте и скрыт источник огромного художественного воздействия шестой картины, где композитор подлинно оперными средствами, то есть средствами высокого поэтического обобщения, передал главную идею своего произведения. Это действовало и на исполнителей — когда бронепоезд двигался вперед, казалось, что мы устремляемся в будущее. На таких примерах и постигаешь истинное могущество искусства, когда в частном эпизоде, в личных судьбах людей воплощается образ революции, ее великая общенародная сущность.

Я глубоко благодарен Кабалевскому за образ Син Би-у, который дал мне возможность принять участие в рождении нового советского оперного спектакля, и от души желаю, чтобы «Никита Вершинин» вновь появился на сцене Большого театра. Но мне думается, что финалом оперы все-таки должна стать шестая картина.

Я нарушил последовательность рассказа о своих новых ролях послевоенного периода — о советской опере мне захотелось сказать прежде всего.

Возвращаясь же к хронологии, я хотел бы упомянуть и о наиболее крупных записях, осуществленных с моим участием.

Естественно, что в первые годы после войны Большой театр начал восстанавливать свои наиболее капитальные спектакли. Много труда и энтузиазма вложил коллектив в новую постановку «Бориса Годунова», «Садко», затем «Хованщины». Долго работали над «Великой дружбой» Мурадели (1948). Были поставлены и произведения оперной классики молодых социалистических стран: «Проданная невеста» Сметаны и «Галька» Монюшко. Впервые в Большом театре прозвучала опера А. Серова «Вражья сила», в которой Шаляпин когда-то создал зловещий образ кузнеца Еремки. Старательно готовил театр новую постановку «Мазепы» Чайковского.

Словом, это были годы наиболее бурной репертуарной деятельности нашего коллектива, вдохновленного прежде всего разгромом фашизма, победоносным окончанием войны, стоившей стольких жертв нашему народу. Кто мог тогда стоять в стороне, не вкладывать свою лепту в напряженный труд советских людей по восстановлению родной страны, ее хозяйства и культуры? Серьезным стимулом для трудовой энергии нашего коллектива явилось и приближающееся 175-летие со дня основания Большого театра. Эта юбилейная дата была торжественно отмечена в мае 1951 года.

Наконец, не могу не сказать и об удачно сложившемся «ансамбле» в руководстве театра. На смену тяжело заболевшему А. Пазовскому[1], бывшему в течение нескольких лет главным дирижером Большого театра, пришел вновь Николай Семенович Голованов, музыкант огромного темперамента и волевой целеустремленности, который сплотил и увлек коллектив интересными и важными творческими задачами. В этом он находил полный контакт с дирекцией театра, которую возглавлял А. В. Солодовников.

Репертуар, однако, сложился так, что мне не удалось участвовать в новых постановках. Я продолжал петь свои старые партии, как уже говорил, вновь увлекся Ромео, к которому вернулся в 1944 году, но новой «пищи» в театре не получал. Поэтому в период с 1948 по 1950 год я занялся записями на тонфильм и грампластинки. Среди них мне хочется выделить записи больших оперных постановок, которые дали мне возможность реализовать давние мечты. На пластинки я напел партии Левко в «Майской ночи» Римского-Корсакова и Надира в «Искателях жемчуга» Бизе с превосходной, тонко музыкальной певицей Н. А. Казанцевой в партии Лейлы. Вместе с Пироговым мы записали «Моцарта и Сальери» Римского-Корсакова и в это же примерно время «Ромео и Джульетту» и «Богему» с И. Масленниковой под управлением С. А. Самосуда.

Работа над записями довольно трудна и малоблагодарна, потому что далеко не всегда получается ожидаемый результат, хотя эта форма музыкальной пропаганды сейчас приобрела большой размах и перспективы ее развития безграничны! Материальный эффект выпуск грампластинок дает большой, поэтому я так и не могу понять, почему нельзя обеспечить хорошее качество подготовки записи. Те традиции, которые установились, оставляют желать много лучшего. Почему уделяется такое крохотное количество репетиций записям, которым предстоит жить столько лет? Дирижер и оркестр при записи озабочены лишь одним — как-нибудь вместе сыграть, как говорится, «свести концы с концами». Тут уж не до тонкостей художественной интерпретации! А ведь недостаток репетиций влечет за собой и частые остановки во время записи. Как это может не нарушить творческого настроения, не вы-

---

[1] Арий Моисеевич успел заново поставить «Ивана Сусанина» Глинки, который в обстановке патриотического подъема прозвучал на редкость ярко и увлекательно. Под руководством Пазовского готовилась и новая постановка «Бориса Годунова», но болезнь помешала ему довести ее до конца. В этой опере его сменил за пультом А. Ш. Мелик-Пашаев, а затем Н. С. Голованов.

звать досаду!.. Если же учесть, что приходится иной раз петь со случайными партнерами, то должно стать понятным: вдохновению родиться трудно. Певец поневоле обеспокоен только тем, чтобы хоть сносно прозвучать... Поэтому я довольно редко получаю удовольствие от этой работы, и дома, чтобы не расстраиваться, почти не слушаю своих записей. А ведь какое замечательное изобретение человеческого разума — этот небольшой черный кружок, который сохраняет мысль и голос певца для многих новых поколений людей! Казалось бы, исполнителям только радоваться и радоваться, а в результате получаем больше огорчений.

Существует в грамзаписи еще одна «традиция», которая вызывает особенно резкие возражения. Это вмешательство тонмейстера в замыслы исполнителя. Регулируя звук, его динамику, он нередко по своему вкусу, часто необоснованному, прибавляет силу голоса или, наоборот, «убирает» его звучание. И получается такая нелепица: в музыке идет нарастание, певец выражает это голосом, стремясь передать волнение, страсть, отчаяние, накапливает силу звучания, а звукооператор одним махом снимает яркость звука на forte, и там, где должна быть кульминация чувства, вдруг получается провал! Мы, певцы, годами думаем, работаем над тем, как лучше, рельефнее спеть ту или иную фразу, вырабатывая различные градации forte и piano, diminuendo и crescendo, филировку звука, а звукооператор одним поворотом рычага убивает все чувство и выдает слушателю бледный, искаженный негатив, весьма мало напоминающий то, к чему я стремился, что чувствовал.

Говорю об этом с душевной болью и думаю, что многие исполнители меня поймут и поддержат. Самое главное, что с этим трудно бороться, потому что «творчество» звукорежиссера разворачивается в тот момент, когда с магнитофонной ленты, прослушанной нами и принятой, запись переносится на пластинку. И вот тут он, по существу, бесконтролен.

Могу привести пример из моей практики. В последнем акте «Богемы», когда в мансарде внезапно появляется больная Мими, Рудольф бросается к ней со словами:

— Моя Мими! Вечно, вечно! — голос здесь взлетает на ля второй октавы.

Это моя любимая фраза. Я всегда взволнованно ждал ее и, если она мне удавалась, ликовал и очень огорчался, если не получалось, как хотел. И вот при записи оперы эта фраза у меня прозвучала удачно; я радовался, что смог верно выразить и запечатлеть для слушателей искреннее волнение своего героя. Каково же

было мое огорчение, когда я ничего этого на пластинке не услышал?! При переписи с пленки тонмейстер равнодушно притушил звучание моего голоса (даже не могу понять почему!). Эта фраза должна прозвучать очень порывисто, взволнованно — ведь Рудольф только что страдал, тоскуя по Мими и считая ее навсегда потерянной для себя. И вдруг такая неожиданная радость! А фраза получилась глухой, тусклой, в другом эмоциональном ключе.

Сейчас я с благодарностью вспоминаю то время, когда записи производились на воск и ни один звукооператор не мог что-либо изменить в звучании музыки. И хотя в техническом отношении эти записи были несовершенны, они «в натуре» передавали исполнение и настроение певца. Правда, сейчас, если у певца что-либо не выйдет, то неудачную фразу, слово или даже отдельную ноту можно заменить, переклеить, вставить заново. Поэтому порой случается, что на пластинке певец лучше звучит, чем на сцене или эстраде. Но самой совершенной фальсификации я предпочитаю естественное состояние певца, его подлинное вдохновение, даже с присущими ему недостатками. Пусть пластинка запечатлеет подлинный облик исполнителя, а не его «дистиллированного» двойника, вытюженного, подштопанного, но неестественного и потому скучного...

Запись должна сохранять естественный характер исполнения певца для тех поколений, для которых его искусство останется жить только в небольшом кружке пластмассы.

АФАНАСИЙ ИВАНОВИЧ

Итак, с начала третьего десятилетия моего пребывания на столичной сцене я вновь был вовлечен в репертуарную работу Большого театра. Могу сказать без ложной скромности, что этим я обязан прежде всего себе, но и, конечно, стремлению театра разнообразить свою афишу. Я всегда любил обогащать свои программы комедийными произведениями — то «Дуню-тонкопряху» спою, то «Во деревне было, во Ольховке» или что-нибудь другое в этом роде. Люблю и партию Альмавивы за искорки юмора и веселый комедийный блеск всего спектакля. И на драматической сцене я с большим удовольствием смотрю комедии. Друзья, отмечая черты юмора и в моем характере, иной раз выражали сожаление, что оперный репертуар не дает возможности раскрыть их на сцене.

И все-таки вряд ли кому-нибудь могла прийти в голову мысль предложить мне сыграть роль поповича в «Сорочинской ярмарке» Мусоргского, которую решили ставить в филиале Большого театра. Я как лирический тенор предназначался, конечно, на партию парубка Грицько, возлюбленного Параси, свадьбой которых завершается опера. Но Грицько меня мало трогал — еще один влюбленный герой! То ли дело — попович! Каково же было удивление Л. Баратова и дирижера М. Жукова, когда я решил петь Афанасия Ивановича. Действительно, Ленский, Ромео и вдруг — попович! Но мне захотелось «влезть в шкуру» гоголевского персонажа, чтобы не только попробовать себя в новом, комедийном образе, но и немного отдохнуть от лирики. Такие переключения бывают полезны для актера, даже если непривычное амплуа не принесет ему полного удовлетворения. Все-таки художественная палитра артиста обогатится какими-то новыми характерными чертами,— глядь, и старые образы заиграют по-новому. Ведь как ни борись со сценической рутиной, с годами приобретаешь свои привычки, которые грозят стать штампами, если артист потеряет самоконтроль, если не будет получать новых творческих стимулов. Переключение в образы иного плана, особенно характерного, помогает освежить и свои основные роли.

В целом, мне кажется, что этот опыт не прошел бесполезно для меня. Я как-то сразу понял своего незадачливого «героя», увидел все детали его грима, костюм, услышал его интонацию. Многое в образе уже выписано Мусоргским, с потрясающей правдой запечатлевшего интонационный лексикон поповича. Помогли мне и впечатления детства. Я помню хорошо нашего деревенского псаломщика, у которого был «роман» с учительницей. Как мы, ребятишки, ни старались, подслушать их беседы не удавалось. Но при исполнении своих обязанностей или в общении со стариками у пономаря было действительно что-то от Афанасия Ивановича.

Я быстро набросал в своем представлении эскиз образа: нос бульбой, обветренный, загорелый, облупленный от солнца, на круглом наивном лице; брови колесом, реденькая растительность — бородка и чуть пробивающиеся усики; глаза тусклые, полузакрытые, рыбьи какие-то.

Во всем облике проглядывает что-то слабое, инфантильное, смешное, но не отталкивающее. Ведь Хивря с нежностью говорит о нем: «мой миленький», «мой хорошенький», «беленький», «аккуратненький», хотя фигурой-то наш герой тоже вышел не очень складным. Жидкая косичка, сутана и старый соломенный брыль

на голове, который то и дело сползает ему на нос, еще более заостряют комедийную внешность поповича.

Баратов с первых же репетиций смеялся над моим героем и кричал из зрительного зала, когда я подсматривал в окошко, стараясь узнать, одна ли Хивря дома:

— Ты высунься-ка побольше, покажи нам свою рожу.

Правда, Леонид Васильевич рисовал мне Афанасия Ивановича как местного донжуана, обольстителя, влезающего в душу женскую своей сладкой елейной речью и нежным обхождением. Но мне новый герой нравился, скорее, наивной искренностью и жизненной неопытностью. Я действительно очень боялся Черевика, питал деликатные чувства к Хивре; мне вправду очень хотелось говорить ей «наипревосходнейшая, неимоверная», «дивная, несравненная Хавронья Никифоровна!» Цветок я нес ей так, словно вкладывал в него все свое чувство, словно дарил Хивре самого себя. Говорят, это было комично.

А как попович уплетает пампушечки! При этом мычит что-то невнятное, одолеваем лишь одной мечтой, и наконец решается сказать:

— Однако же, Хавронья Никифоровна, сердце мое жаждет от вас кушанья посладще всех галушечек и пампушечек! Дозвольте ль приблизиться, прелестная, позвольте ль вкусить блаженство! — распевая все это на «духовных» интонациях.

Здесь ничего не надо придумывать, нужно только вслушаться в музыку, и образ готов — живой, «горяченький». Я всегда ждал этой фразы и произносил ее с упоением и робостью. Это была первая любовь моего поповича. Поэтому в обхождении с женщинами Афанасий Иванович был неопытен и к тому же порядочный трус. Обнимая Хиврю, я в душе переживал мучительный страх. И если бы через минуту не постучали, я просто не знал бы, что дальше делать... Услыхав же стук, я преисполнялся тайной радостью и с удовольствием летел на печку, прячась там под одеяло.

Пел я Афанасия Ивановича с большой охотой и, приходя на спектакль, облекаясь в необозримые шаровары и вышитую рубаху, тотчас начинал ощущать себя в его образе [1].

Это небольшой эпизод в моей сценической жизни, но дорогой мне еще и потому, что мой герой доставлял удовольствие не только мне, но и публике, которая искренне смеялась.

---

[1] Состав спектакля был хороший. Грицько пел А. Орфенов, очень легко и красиво; Хиврю — А. Турчина и В. Петрова; Черевика — А. Кривченя; Кума — И. Петров.

ФРА-ДЬЯВОЛО

Следующая моя роль также выходила за рамки привычных лирических образов. Это был Фра-Дьяволо — герой одноименной комической оперы Обера, поставленной заново в переводе Н. Кончаловской в 1955 году на сцене филиала.

В какой-то мере Фра-Дьяволо можно было бы назвать комедийным вариантом Дубровского. Но персонаж Обера, конечно, не обладал ни благородным романтизмом пушкинского героя, ни значительностью социальной идеи. Впрочем, как известно, оперный Фра-Дьяволо имеет свой исторический прообраз: на рубеже XVIII и XIX веков в Калабрии, наиболее бедном районе Италии, под этим именем (связанным с монашеским происхождением: фра означает брат) действовал легендарный разбойник. Он слыл не только грозой богачей и защитником бедноты, но и активным участником, быть может, даже главой крестьянского движения против французских оккупантов, за что и поплатился головой.

Разумеется, в ловко скроенном либретто Скриба и легкой, веселой, динамичной музыке Обера мы не найдем и намека на подлинного Фра-Дьяволо. Правда, в старых постановках оперы (ее премьера состоялась в 1830 году в Париже, через год она уже шла в Петербурге, а оттуда широко распространилась по русской провинции) героя тоже поджидала пуля жандарма. Но эта драматическая концовка шла абсолютно вразрез с комедийным действием спектакля, порой приближающимся к фарсу. Ведь блестящая, искрометная муза Обера подарила искусству и романтическую «Фенеллу», «большую оперу», повествующую о народном восстании в Неаполе, и вместе с тем дала жизнь веселому, остроумному жанру оперетты, который так удачно затем развил Оффенбах.

«Фра-Дьяволо» — великолепный образец французской комической оперы, подлинно галльского остроумия и жизнелюбия, легкости и изящества композиторского мастерства, неисчерпаемой мелодической щедрости. Арии, куплеты, бесконечные терцеты, хоровые ансамбли, спаянные четкой конструкцией драматургии, отличаются виртуозным мастерством вокального письма и динамичностью. И, конечно, Большой театр правильно поступил, выдержав весь спектакль в веселом, ироничном духе.

Сюжет оперы разворачивается так: в маленькую горную таверну приезжает взволнованная чета богатых англичан — их ограбили разбойники, забрав шкатулку с бриллиантами. Вслед за ними



Государственный ордена Ленина Академический

Большой театр Союза ССР

ФИЛИАЛ — Пушкинская ул., 6. Тел. Б 9-68-85

СПЕКТАКЛЬ

с участием Народного артиста СССР

СЕРГЕЯ ЯКОВЛЕВИЧА

ЛЕМЕШЕВА

Среда **13** марта 1957 г.

Д. ОБЕР

ФРА-ДЬЯВОЛО

Опера в 3-х действиях

Действующие лица и исполнители

С. Я. ЛЕМЕШЕВ	Игорь Михайлов
П. В. Половов	И. Д. Хапов
М. В. Леонова	И. С. Росляков
А. А. Соколов	Е. Е. Гаврюшова
Л. С. Маслов	Ю. А. Камчадилов
М. И. Гусельникова	Е. М. Садовская
Ю. М. Филин	И. Ю. Покровский

Дирижер — Б. Э. ХАЙКИН

Режиссер-постановщик — Г. П. АНСИМОВ

Художник — В. И. КОЗЛИНСКИЙ

Балетмейстер — А. И. РАДУНСКИЙ

А. А. САВВА

Р. А. АЛТАЕВ

Начало спектакля в 7 час 30 мин. вечера

является очаровательный маркиз — леди узнает в нем их соседа по карете, который явно пленился прелестями англичанки. Маркиз продолжает ухаживать за леди, вызывая ревность мужа. Никто не подозревает в обаятельном, нарядно одетом молодом человеке — Фра-Дьяволо, грозу здешних мест, за поимку которого назначена неслыханная награда — двадцать тысяч скудий! Эта цифра вселяет вновь надежду в сердца дочери трактирщика Церлины и ее возлюбленного Лоренцо, командира отряда карабинеров. Если Лоренцо поймает Фра-Дьяволо — он получит в жены Церлину, а нет, то не видать ему девушки. По воле отца она выйдет замуж за местного богача.

Но зачем же явился сюда Фра-Дьяволо? Оказывается, он недоволен тем, что его подручные, ловко забрав у англичан бриллианты, оставили при них деньги.

Выведав у леди, где находится их капитал, Фра-Дьяволо разрабатывает блистательный (и очень легкий) план похищения. Когда вещи и деньги англичан уложат в карету, друзья дадут ему знать. И пока лорд и леди, Церлина и Лоренцо будут разбираться в своих отношениях (ведь известно, что это довольно долгая и запутанная церемония, в которой все правы), а карабинеры будут заняты ловлей Фра-Дьяволо, он, переодевшись в сутану священника, заморочит им голову, а затем, вновь приняв обличье маркиза, эффектно уедет в карете с вещами англичан.

Постановка оперы была дипломной работой тогда только что окончившего ГИТИС режиссера Г. Ансимова. Очевидно, потому что это был его первый спектакль, режиссер увлекся сценическим изобретательством и в погоне за занимательностью и динамикой действия явно перегрузил движениями мизансцены; сложность игровых заданий особенно чувствовалась в ансамблях, которыми так богата опера Обера. Но мастерство Б. Хайкина сохранило стройность и легкость музыкального звучания спектакля, а присущий дирижеру юмор очень помог нам в работе.

Вместе с дирижером и режиссером я стал искать путь к образу Фра-Дьяволо, стремясь обойти подстерегавшие меня вокальные «неприятности».

Оперу эту я слышал давно, еще в конце 20-х годов. Главные партии — Церлины и Фра-Дьяволо — блестяще пели В. Барсова и С. Юдин. Обладая легким и, что главное, подвижным лирическим тенором, Юдин пел с большой свободой и виртуозностью (его лучшими партиями были Надир, граф Альмавива, герцог в «Риголетто», Звездочет), и, слушая его, я даже не подозревал, что партия Фра-Дьяволо написана для значительно более крепкого

голоса. Но когда я сам углубился в клавир, то понял, что партия эта требует, скорее, лирико-драматического голоса, а сам характер героя — большого разнообразия звуковых красок. Здесь нужен сильный и гибкий звук в сочетании с виртуозностью техники. Особенно это необходимо в ансамблях и в арии третьего акта. Но расставаться с Фра-Дьяволо мне уже не хотелось. Заманчивыми были многократные сценические перевоплощения, озорной и бесстрашный характер итальянского разбойника, юмор и ирония — вся веселая подвижная атмосфера спектакля.

«Ну что ж,— думал я,— не выйдет — не буду петь, а польза от работы все-таки останется» (вместе со мной над заглавной партией работали молодые певцы А. Григорьев и А. Серов, также лирические тенора).

Я был бы пристрастен, если бы сказал, что мне все удалось. В частности, я был не очень удовлетворен исполнением арии третьего акта, так сказать, «автопортрета» Фра-Дьяволо, в которой он рассказывает о своих приключениях, о том, как его все боятся.

Чтобы эта ария прозвучала с тем эффектом и брио, на которые рассчитывал автор, нужен голос с бо́льшим «металлом» в тембре, нежели у меня. Но некоторый недостаток силы звука в драматических моментах я стремился компенсировать рельефностью лирико-комедийных сцен. А их в опере больше, чем драматических (например, весь первый акт). Превосходна лирическая сцена с Церлиной, когда Фра-Дьяволо появляется в таверне, выслеживая англичан. Контрастирует с ней комическая сцена с Помелой. Баркаролла, начинающая второй акт, тоже требует легкости, изящества, многообразия оттенков. В сценах с Беппо и Джанино (которых с большим юмором и актерским задором исполняли И. Михайлов и Ю. Филин) немалую роль играет мастерство дикции, выразительно спетое и, конечно, дошедшее до публики слово. Короче говоря, опыт и размышление и, опять же, умение беречь силы, экономно пользоваться градациями звука помогли мне не сложить оружия и довести до конца эту трудную работу. Конечно, теперь я понимаю некоторые ошибки — свои и режиссера. По неопытности Г. Ансимов перегрузил спектакль внешним действием, не посчитавшись с изящным динамизмом музыки, который прежде всего заключается в ансамблях, в музыкально-драматических контрастах, богатстве лирических и комедийных оттенков. Я заметил, что режиссеры часто боятся так называемой сценической «статики» и пытаются придать действию как можно больше внешнего движения. Это получается потому, что они забывают о главном —

о том, что движение дает сама музыка, богатство настроений, смена эмоциональных состояний героев, развитие самих музыкальных образов. В результате режиссеры иллюстрируют все это с детальной тщательностью в мизансценах, даже иногда остроумных, но малоудобных.

Нужно было умерить сценические задачи, привести их в соответствие с музыкой. Но, видимо, мой «контролер», который теперь всегда вместе со мной (я научился смотреть на себя из «зрительного зала» и контролировать свое поведение на сцене), тогда еще работал плохо. Теперь я понимаю, что суетливость в движениях, избыток внешнего динамизма лишили образ Фра-Дьяволо значительности, что отдельные фразы надо было подчеркнуть более сдержанной интонацией, более содержательным звуком. Облик Фра-Дьяволо тогда бы приобрел более благородные, импонирующие краски. Но я доверился увлеченности и бесспорной талантливости режиссера, его фантазии и, очевидно, сам немного потерял чувство меры.

Товарищи по сцене, постановщики поощряли меня, публика также охотно посещала спектакль. Эта работа принесла пользу всем его участникам, обогатив их сценический опыт, вокальную культуру, поставив перед ними интересные и сложные исполнительские задачи. А режиссер блестяще защитил свой диплом. Остается только пожалеть, что «Фра-Дьяволо» до сих пор не восстановлен в репертуаре театра, хотя среди его певцов можно найти исполнителей главных партий этой оперы.

Конечно, если спектакль все-таки вновь когда-нибудь зазвучит в Большом театре, необходимо будет провести дополнительную работу над текстом, который требует тщательной шлифовки (из-за его слабого качества мне, например, пришлось петь арию третьего акта в переводе Н. Г. Райского).

Вот образец автохарактеристики Фра-Дьяволо, когда он остается в обществе Беппо и Джанино:

«Командир я ловкий, смелый,
Всем знаком характер мой.
Поведу в любое дело
Всю команду за собой...»

Это слишком наивно и слишком непохоже на Фра-Дьяволо...

Нужно облегчить сценическое действие в ансамблевых сценах, иначе невозможно обеспечить их музыкальную стройность и целостность, тем более если у пульта будет стоять не слишком умудренный опытом дирижер. Мне бы очень хотелось, чтобы молодые

режиссеры, которые решают посвятить себя оперной сцене, твердо поняли главное: если музыкальная форма того или другого эпизода разрушена, то он теряет тот смысл, ради которого написан композитором.

При этом какой-нибудь забавный сценический трюк, придуманный режиссером, может быть, и даже наверно, привлечет внимание зрителя, вызовет у него положительную реакцию, но главное-то он пропустит: красоту музыкального момента, заключающуюся в яркости и изяществе мелодического образа, в стройном, согласованном звучании голосов (если это ансамбль), что само по себе уже явление эстетического порядка.

МЫСЛИ О РЕЖИССУРЕ. «ВЕРТЕР»

На оперной сцене царит непреложный закон, который многие режиссеры либо вовсе не знают, либо старательно стремятся забыть. Этот закон гласит: когда певец поет не только арию, но даже важную музыкальную фразу, все остальные, находящиеся на сцене, должны его слушать или, если по ходу действия это невозможно, совершенно стушеваться. Иначе внимание зрителей ускользнет и от исполнителя и от музыки.

Приведу пример. В 1954 году в Большом театре готовилась новая постановка «Снегурочки». Я с большим удовольствием предвкушал новую встречу с чудесной музыкой партии Берендея. Но к моему огорчению, она не состоялась... Мы не сошлись с режиссером во взглядах на природу оперного образа, в котором, по моему глубокому убеждению, главным является музыка. И в первейшую задачу режиссера входит создание таких мизансцен, которые наилучшим способом доносили бы до зрителя музыкальную суть того или иного эпизода. Но в данном случае режиссер, видимо, считал главным сценическую занимательность, движение, заполнение «пустот» и предложил, например, такое решение сцены: в то время когда Берендей поет свою редкую по красоте музыки каватину, полную абсолютного спокойствия, умиротворения, даже, я бы сказал, чувства растворения в природе, Снегурочка ретиво лазит по ступенькам трона, и, наконец, изображая детски-наивное изумление, взбирается на него, вызывая веселое любопытство толпы берендеев. Естественно, что зрители тоже невольно следили за Снегурочкой и не слушали каватины. Конечно, я не мог принять такое решение и отказался от участия в спектакле. К сожалению, неудачные мизансцены встречались и в других очень важных эпизодах. Между тем старая «Снегурочка» в постановке Лосского, в декорациях и костюмах Коровина была так хороша, что еще долго могла бы оставаться на сцене. Новая же «Снегурочка» продержалась недолго. Нет ее и до сих пор.

Это далеко не первый мой спор с режиссером. Неприязнь к постановочному «новаторству», которое часто шло наперекор музыке, я начал ощущать еще на заре своей артистической юности.

Вспоминаю, как мне пришлось петь «Севильского цирюльника» в Перми. Офицер, приходивший с солдатами, был очень мал ростом, на его голове красовалась огромная шляпа. После каждых двух слов он делал пируэт. Примерно так: «Под арест!» — пируэт; «Без возражений!» — пируэт, и т. д. К концу фразы шляпа так съезжала ему на лицо, что из-под нее был виден только подбородок. Но самое удивительное меня ожидало в финале. Когда Бартоло врывался в дом, чтобы арестовать Фигаро и графа, то на плечах у достопочтенного доктора сидел... этот самый офицер, а на плечи офицера... был взгроможден пулемет! Бойко спрыгнув на пол, он направлял его на меня. После «отсебятины» Бартоло: «Да что ты с ним разговариваешь — стреляй в него и все»,— офицер вертел ручкой этого «орудия», поднимая страшный треск. От нелепости этого трюка я расхохотался, пропустил свою фразу и долго не мог вернуть необходимое настроение.

До войны мне нередко приходилось петь на гастролях «Богему». С особенным удовольствием вспоминаю свое выступление в этой партии в 1937 году на одесской сцене с превосходным дирижером С. Столерманом. После встречи с ним я понял, что если б он вел этот спектакль в Большом театре, то у меня не сложилось бы неверного представления о грузности пуччиниевского оркестра. Он дирижировал так вдохновенно и музыкально, что я увлекался и забывал о трудностях партии. Столерману я тоже нравился. Когда ему кто-то сказал:

— Маэстро, как вы сегодня легко и мягко дирижируете,— он ответил:

— Я дирижирую так, как поет наш гастролер.

Его слова для меня были высшей похвалой, потому я их помню до сих пор. Очень хороша была одесская Мими — Родомская: молодая талантливая певица с теплым, проникновенным голосом, словно созданным для этой роли. Понравился мне и молодой тогда К. Лаптев в партии Марселя, в которую он вкладывал много юношеской пылкости. Но насколько творчески приятна была встреча с дирижером и партнерами, настолько раздражала меня одесская постановка «Богемы». Местный режиссер, видимо, в то время находившийся под воздействием моды, так ухитрился загромоздить сцену, что буквально на каждом шагу перед исполнителями возникали препятствия! Как нарочно, наиболее нелепые положения совпадали с самыми трудными вокальными моментами. Все при-

думанные режиссером движения были лишние, они только засоряли действие и мешали плавности дыхания. На репетиции я не протестовал, выполняя все, что мне предлагалось, и терпеливо ожидал, чем режиссер удивит дальше. Пришла Мими, мы еще с ней вдвоем побегали по сцене в поисках ключа (перед тем как петь арию и дуэт!). А потом... потом я сел на стул и сказал:

— Теперь надо давать занавес, я так уже устал, что петь ничего не могу.

Режиссер, обидевшись, ушел домой. А мы стали менять мизансцены, и так все акты до конца. Спектакль прошел сравнительно удачно.

Примерно то же самое повторилось в «Риголетто», поставленном тем же режиссером. Почти все действие развивалось почему-то на лестницах, которые к тому же отчаянно скрипели. Менять оформление было уже невозможно, но мне пришлось потрудиться, чтобы найти способы поменьше пользоваться ступеньками, столь своеобразно «аккомпанировавшими» пению.

Подобный постановочный стиль тогда насаждался довольно широко. Так, в те же годы я пел «Риголетто» в Театре имени С. М. Кирова в Ленинграде. Спектакль шел в постановке Эм. Каплана, талантливого режиссера, но тоже увлекавшегося «поисками».

В первом акте мне пришлось выходить с каким-то огромным свитком и, как бы читая его Борсе, петь балладу. Эта безумная задача ничем не оправдывалась, но мы ее тщательно выполняли, думая, что творим новое слово. С новаторством этого рода можно было встретиться в любом театре, который хотел прослыть передовым. И, собираясь на гастроли, я всегда был готов оказаться лицом к лицу с такими находками, что приходилось диву даваться и мобилизовывать всю волю и изобретательность, чтобы их обойти с наименьшими потерями для пения.

А ведь с режиссеров часто берут пример и актеры. Их «самодеятельное» изобретательство досаждало мне еще в Харбине. Помню, как-то шел спектакль «Трильби»; в первом акте я пел дуэт с исполнительницей заглавной партии — чудесной певицей Д. Спришевской, пели мы оба с большим увлечением и искренностью. И вдруг исполнитель партии Санди (друга Билли) встал у правой кулисы, на переднем крае, и начал делать упражнения с гантелями. На наше счастье, в зрительном зале был Арий Моисеевич Пазовский. Он пришел в антракте за кулисы и со свирепой иронией сказал:

— Покажите-ка мне этого спортсмена.

Эта интонация до сих пор звучит у меня в памяти. А испуганный «спортсмен» от страха забился в угол и на следующих спектаклях не повторял своих гимнастических экспериментов.

Там же, в Харбине, помню аналогичный инцидент на спектакле «Севильский цирюльник». Шел последний акт. Розина — Афромеева пела, а я, Альмавива, аккомпанировал ей на клавикордах. Вдруг в середине вальса, очень лирического и нежного, в зале раздается бурный хохот. Певица, конечно, растерялась, да и я недоумевал. Что случилось? Кажется, мы не подавали повода для смеха! Оказывается, исполнителю роли Бартоло надоело бездействие (Бартоло слушает пение Розины), он встал и за нашими спинами полез в свой аптекарский шкаф, вынул огромный, с чемодан, пульверизатор и стал промывать горло, готовясь спеть свою ариетту!.. Естественно, что публика смеялась, смотря на его манипуляции, и перестала слушать певицу.

Правда, таких случаев на харбинской сцене было немного. Пазовский строго следил за художественным порядком на сцене.

Вот чудесный был музыкант! И нас здорово подтягивал. Иногда на репетиции, бывало, положит палочку и скажет с глубоким презрением: «Солдаты на улице умеют ритмично петь, а мы, артисты, мы не можем!» Да и наш режиссер И. Варфоломеев, в прошлом артист Петербургской музыкальной драмы, в своей самостоятельной работе сумел отказаться от всех натуралистических излишеств театра Бихтера и Лапицкого[1], но сохранить зерно правды, к которой они стремились, воспитать в этом духе и нас. Но для некоторых режиссеров, встречавшихся мне на пути, актер был чем-то вроде игрушки, оловянного солдатика, которым можно было распоряжаться как угодно, согласно прихоти своего воображения, не считаясь ни с музыкой, ни с необходимостью сохранения творческого самочувствия певца. Для зрительного эффекта строили высочайшие лестницы и создавали громоздкие конструкции, заставляли певцов всячески их обыгрывать, а уж как они после всех этих физкультурных упражнений будут петь — это никого не беспокоило. И хотя в основе всего этого оригинальничанья лежало, скорее, подражание Мейерхольду, почему-то в привычку многих режиссеров вошел обычай клясться системой Станиславского. Многие артисты, очевидно, верят в это и старательно пытаются выполнять иной раз самые нелепые предложения поста-

---

[1] Дирижер и пианист М. Бихтер и режиссер И. Лапицкий были основателями и руководителями Театра музыкальной драмы в Петербурге в 1912 году.

новщиков. Они не понимают, что подчас ставят под угрозу не только художественные результаты данной работы, но и возможности дальнейшего своего творческого развития.

Мне хочется предупредить молодое поколение певцов и режиссеров об опасности подобной демагогии. Никогда ничего подобного Станиславский не требовал и не делал — призываю в свидетели моих товарищей по студии, всех, кто соприкасался с Константином Сергеевичем в работе на музыкальной сцене. Первое, что он спрашивал у певца и дирижера, удобна ли предложенная мизансцена или смысловой акцент, не противоречат ли они музыке? К тому же ничего резко противоречащего музыке он никогда и не предлагал. Речь могла идти только об изменении темпа или об отказе от привычных динамических оттенков. Почти всегда это было логично.

Станиславский исходил из принципа внутреннего оправдания той или иной мизансцены, а не зрительного эффекта. Он понимал, что правильное самочувствие певца, его верная психологическая настройка, всегда выведет его на верный путь к сценическому образу, поможет ему выразительно спеть важные и вокально трудные куски партии. Другое дело, что не все исполнители одинаково верно понимали его и усваивали его метод — это уже вопрос таланта певца. Об этом нельзя забывать.

Как бы хорошо ни работал режиссер с актером, если воображение певца молчит, если эмоции дремлют, то вряд ли будет достигнут необходимый эффект. Быть может, иной раз от отчаяния некоторые режиссеры идут по пути внешнего, зрительного решения образа. Но это путь неверный, неплодотворный. Если б Станиславский знал, как вкривь и вкось будет толковаться его система, в какие дебри формального трюкачества порой заходили режиссеры, прикрываясь магическим действием его имени, он не только был бы крайне возмущен, а, вероятно, запретил бы даже говорить об его учении. Ведь трудно сказать, что опаснее: обычная оперная рутина, «концертность» или искривленное, уродливое толкование его идей. Очевидно, последнее все же опаснее, ибо подлинный талант всегда прорвет рутину, а увлечение внешними задачами может засушить дарование, преградить путь его развития. Но особенно трудна в оперном искусстве борьба с псевдореализмом, ибо внешне он рядится под жизненное правдоподобие и часто выдает за динамизм оперного действия всего лишь беспорядочную сценическую суету. Вот к этой опасности мне очень бы хотелось привлечь внимание молодых певцов и режиссеров.

За последние годы в газете «Советская культура» было несколько программных выступлений наших оперных режиссеров различных поколений. Но, я бы сказал, одной школы. Главное, что их характеризует,— это «околомузыкальное» толкование оперного спектакля. Как можно догадаться, опера для них — нечто промежуточное между музыкой и драматическим театром. На практике же эта весьма туманная теория оборачивается излишним вниманием к сценическому динамизму в ущерб музыкальному. Режиссер, думая, что нагроможденными мизансценами оживляет музыкальное действие, часто, по существу, убивает его.

Повторяю, это происходит от непонимания, что в театральной музыке, какой является подлинная опера, уже заключен свой внутренний динамизм, действенность, движение, которое вовсе не нуждается в сценической иллюстрации.

Приведу сцену дуэли Онегина и Ленского. Все помнят, какое нарастание идет в оркестре после слов Зарецкого: «Теперь сходитесь». Так что же, дуэлянты должны начать суетиться и бегать? К счастью, режиссеры понимают, что форма дуэли этого уж никак не позволяет, и Ленский с Онегиным медленно сходятся и расходятся, чтобы затем раздался выстрел. Музыка же в оркестре рисует эмоциональную кульминацию, напряжение нервов, страшное напряжение мысли героев, перед тем как каждый из них поднимет пистолет против друга.

Ну, а финал второй картины, сцена письма? Правда, я не раз видел, как Татьяна, отослав с няней письмо к Онегину, начинала метаться по сцене согласно crescendo в музыке и... вызывала лишь недоумение зрителя. Разве не лучше, когда режиссер и актриса здесь предоставляют первую роль оркестру, с такой ясностью и силой выражающему смятение чувств Татьяны, их сложность и противоречивость. Это может передать только одна музыка, одними только ей ведомыми средствами. А кто помнит прелестную мелодию кларнета в тот момент, когда Виолетта пишет Альфреду, что порывает с ним. Разве нужно здесь какое-либо действие, чтобы передать всю нежность и всю грусть, которые охватывают героиню в минуты предстоящей разлуки с любимым.

Все эти примеры элементарны. И все же о них надо напоминать, ибо борьба режиссеров с оперной условностью, за которую они нередко принимают самую специфику оперного искусства, в последние годы вновь приобретает угрожающий размах. Я помню, как несколько лет назад один из периферийных режиссеров, превративший прелестный зингшпиль Моцарта «Похищение из се-

раля» не то в фарс, не то в цирковую клоунаду, серьезно уверял аудиторию (это, кажется, было на обсуждении в ВТО), что для того, чтобы зритель как-то принял «скучного», «устаревшего» Моцарта, необходимо «позолотить пилюлю»! Это, конечно, экстраординарный случай глубокого невежества режиссера. Но с более замаскированными фактами подобного неверия в самостоятельную выразительную силу музыки мы встречаемся, к сожалению, повседневно. Я уже говорил о перегрузке сценического движения во «Фра-Дьяволо», ломавшей блестящие ансамбли Обера. К чести Г. Ансимова, надо сказать, что в дальнейших своих работах, как, например, в «Укрощении строптивой» Шебалина (правда, вероятно, здесь сыграло свою роль и то, что музыкальным руководителем постановки был такой большой дирижер, как Зденек Халабала), в «Повести о настоящем человеке» Прокофьева, отчасти в опере «Не только любовь» Щедрина, режиссер проявил не только изобретательность, но и необходимое чувство меры и согласия между сценой и музыкой. Однако в других интересных в общем постановках оперных театров порой вновь проявляется тенденция к громоздким конструкциям, к внешней суете, мешающим зрителям разобраться в музыке, а певцам донести слова.

Часто упоминая всуе имя Станиславского, наши режиссеры забывают, что он учил не мизансценам, а стремился дать нам в руки метод, реалистический метод создания сценического и музыкального образа. Поэтому он вырабатывал в нас и режиссерский «глаз», требуя, чтобы мы умели «видеть себя из зрительного зала».

А если я могу «увидеть» себя, естественно, что я вижу и многие достоинства и недостатки других исполнителей. А если вижу, то и могу подсказать, как лучше использовать эти достоинства или исправить недостатки, помочь певцу найти правильное самочувствие, наиболее верный путь к образу, исходя из музыки, из всей логики музыкально-сценического поведения.

Рассуждая так, я задавал себе дерзкий вопрос: а почему бы мне не попробовать себя в режиссерской работе? Правда, вслух я не решался сказать об этом. Но вот один из руководителей Ленинградского Малого оперного театра, в котором, особенно после войны, я часто выступал, словно угадал мое желание попробовать себя на режиссерском поприще. Я был польщен подобным предложением и принял его с удовольствием. Для первой пробы выбрал «свой» спектакль — «Травиату».

Работу с коллективом начал в сезоне 1951 года. В здании театра шел ремонт, и нам приходилось репетировать в случайных

помещениях — в клубах, в домах культуры. Только последние сценические репетиции, уже в декорациях и костюмах, провели в Академическом театре драмы имени Пушкина, труппа которого в то время гастролировала в Варшаве. На сцене этого же театра и состоялась премьера «Травиаты» — мой режиссерский дебют.

Я, конечно, очень волновался, но коллектив отнесся к моей работе с таким вниманием и заинтересованностью, что поддержал мой дух и помог достичь желаемого. Я не строил заранее эффектных мизансцен, не искал красивой планировки групп, положений отдельных фигур. Я стремился так поработать с исполнителями над вокально-музыкальной партией, чтобы все сценическое поведение вытекало из внутреннего самочувствия, из эмоционального состояния певца, обусловленного музыкой.

Должен с благодарностью вспомнить о моих талантливых партнерах, с которыми мне было приятно и легко работать. Виолетту пела Татьяна Николаевна Лаврова, артистка, обладавшая редким по красоте и выразительности голосом, неутомимой трудоспособностью. На первом месте для нее всегда был театр, пение, а потом уже все остальное. Я с удовольствием вспоминаю наши выступления с Лавровой в операх «Ромео и Джульетта», «Снегурочка», «Севильский цирюльник» и «Риголетто». Эти спектакли я пел с каким-то особенным увлечением, творческим подъемом. Татьяна Николаевна была моей частой ленинградской партнершей. Теперь она с большим успехом передает свой опыт и знания студентам Ленинградской консерватории, воспитывает в них трепетное отношение к искусству, которое всегда отличало ее на сцене.

Другим моим партнером на ленинградской сцене был Сергей Николаевич Шапошников. Певец умный, певец большой музыкальной культуры. Творческое общение с ним всегда приносило мне радость, особенно, когда мы пели с ним в «Евгении Онегине», «Севильском цирюльнике» и вот в «Травиате» (Жермон), которую я поставил, как видно, не очень плохо. Во всяком случае, критика отнеслась к моему режиссерскому дебюту доброжелательно, как и весь коллектив театра.

Мне приятно вспомнить о Ленинградском Малом оперном театре. С его коллективом я был особенно тесно связан в течение пяти-шести лет; начиная с 1949 года я часто пел на ленинградской сцене партии своего основного репертуара — Ленского, Альфреда, герцога, Альмавивы и даже... Афанасия Ивановича — и всегда с удовольствием вспоминаю теплую, дружескую атмосферу, царившую в театре, который возглавлял в качестве главного дирижера

талантливый и серьезный, преданный своему делу музыкант Эдуард Петрович Грикуров.

Малегот памятен мне и потому, что на его сцене произошла встреча, которая сыграла большую роль в моей творческой и личной жизни. В спектаклях «Евгения Онегина» вместе со мной почти всегда пела партию Татьяны Вера Николаевна Кудрявцева. Она очень импонировала мне как актриса своей неподдельной искренностью, тонкой музыкальной душой, всегда готовой отозваться на настроение партнера. Ученица замечательной певицы С. В. Акимовой и знаменитого И. В. Ершова, Кудрявцева пела на сцене уже лет десять и имела в репертуаре свыше двадцати ведущих партий. Но каждый раз она выходила на сцену, словно впервые переживая чувства своей героини. Взволнованная, чуткая актриса, Кудрявцева обладает и большим вокальным мастерством. Творческое общение, сходство в чем-то артистических натур, отношения к искусству сблизили нас, и Вера Николаевна стала моей женой, другом и первым советчиком во всем, что связано с музыкой, пением, сценой.

На сцене Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, в коллектив которого она органически вошла благодаря своим творческим качествам, Вера Николаевна спела ряд новых партий, всегда с большой тщательностью отделывая свои роли.

С глубоким уважением пишу эти строки, так как своим чистым, бескорыстным отношением к театру, неутомимой работоспособностью, самодисциплиной Вера Николаевна поддерживает и во мне постоянную потребность в увлеченном творческом труде.

Я давно мечтал о партии Вертера в одноименной опере Массне. Это, очевидно, запало мне в душу еще со времени пребывания в студии Станиславского, где «Вертер» шел с участием Печковского. Я слышал его раза два или три, но в памяти эта опера сохранилась не особенно ярко. После же отъезда Печковского спектакль сошел с афиши. Знакомство с оперой Массне я возобновил только в 1929 году в Тбилиси, когда она была поставлена для гастролей Н. Печковского и М. Максаковой (Шарлотта). Это был великолепный ансамбль, и образ Вертера врезался в память своей огромной драматической патетикой, которую вносил Печковский.

И вот, раздумывая после «Фра-Дьяволо» о новой работе, я вспомнил о Вертере. Мне показалось, что, несмотря на некоторый сантиментализм музыки Массне, гётевский герой, его возвышенный романтизм, кристальная чистота и благородство чувств не могут не сказать «своего слова» в воспитании душевной культуры нашей молодежи. Ведь любовь Вертера красива и чиста, а смерть его не



Государственный ордена Ленина Академический

Большой театр Союза ССР

среда **5,** суббота **8** июня 1957 г. **ПРЕМЬЕРА**

СПЕКТАКЛИ

с участием Народного артиста СССР

СЕРГЕЯ ЯКОВЛЕВИЧА

ЛЕМЕШЕВА

Ж. МАССНЭ

ВЕРТЕР

Дирижер М. Н. ЖУКОВ Режиссер-постановщик С. Я. ЛЕМЕШЕВ

Художник Б. И. ВОЛКОВ

Начало спектаклей в 7 час. 30 мин. вечера

пессимистична; в ней выражен протест нового молодого поколения эпохи «бури и натиска» против духовного мещанства, против догматизма и предрассудков бюргерской Германии. Мне думается, что к этой опере у нас сложилось слишком предубежденное отношение.

Когда я высказал дирекции театра свое желание спеть эту партию, мне ответили, что нет свободного режиссера для работы над этим спектаклем. Тогда-то я предложил себя в качестве постановщика. Для музыкального руководства спектаклем мне удалось привлечь М. Н. Жукова, превосходного музыканта, дирижировавшего этой оперой еще в студии Станиславского. Чего лучшего еще можно было желать? Художником мы пригласили талантливого Б. Волкова. К моему счастью, на эту работу в театре смотрели, по традиции, как на «проходную», мало ею интересовались и не мешали работать, но в то же время и не помогали.

Я понимал всю ответственность, которую взял на себя,— в пятьдесят пять лет впервые спеть эту трудную, во многом драматическую партию, да еще самому поставить ее на сцене филиала Большого театра! Но, как говорится в народной пословице: «назвался груздем, полезай в кузов». Мне оставалось только работать и добиваться реализации своего замысла.

На репетицию пришли оба состава исполнителей, в основном — молодежь. Я предупредил:

— Товарищи, прежде всего давайте соблюдать строжайшую дисциплину (должен в скобках заметить, что уже к этому времени творческая дисциплина, когда-то нерушимая в Большом театре, стала изрядно хромать). Если репетиция назначается в десять часов утра, приходите на десять минут раньше. Тогда начнем вовремя. Собранность, готовность к работе обеспечат ее плодотворность.

Быть может, это не всем понравилось. Но потом явно себя оправдало.

«Вертер» — опера камерного плана. Здесь нет массовых сцен, хоровых массивов. Весь спектакль, по существу, держится на двух-трех исполнителях; основным выразительным средством является пение, в котором должна раскрыться «жизнь духа». В этом заключалась и легкость задачи и ее сложность. За основу работы я снова взял детальный анализ и проработку вокальной партии с каждым исполнителем, стремясь найти верное самочувствие и повести развитие роли по правильному пути.

Для образа Шарлотты «зерном» была борьба между чувством и долгом, вернее, понятием долга, привитым ей бюргерской мо-

ралью. Эта борьба идет с нарастанием к финальной картине, когда, наконец, чувство берет верх, но поздно... Вертер застрелился. Однако догматизм буржуазной морали побежден. Шарлотта обрела внутреннюю свободу. «Зерно» образа Вертера — трагизм одиночества, порожденного разладом с обществом. Отсюда — страстная привязанность к Шарлотте. Любовь — единственное прибежище Вертера, не находящего иного выхода своим силам в окружающем его тесном, душном мире.

Но если у Гёте дана достаточно ясная социальная картина причин страданий молодого Вертера, то у Массне она чрезвычайно сужена. В музыкальном образе Вертера труднее найти разные повороты, разные эмоциональные оттенки. Он более, если можно так сказать, однокрасочен и поэтому сильнее зависит от характера голоса исполнителя, от качества тембра и звуковой (не силовой) насыщенности. Если к другим партиям можно найти различный подход, поставить в том или ином эпизоде различные задачи, то для Вертера это невозможно. У него чувство всегда на пределе, начиная с первого же ариозо — восторженного гимна природе. Вертер высказывается всегда взволнованно, с пафосом — то восторга, то отчаяния, то глубочайшего трагизма,— его натура крайне впечатлительна. Гётевская Шарлотта говорит Вертеру:

— Ах, зачем вы родились таким порывистым, зачем так страстно и упорно увлекаетесь всем, за что бы вы ни брались!

Полнота чувства требует полноты звука. Каждая фраза Вертера предельно экспрессивна и значительна. Это впечатление усугубляется еще плотной оркестровкой. Только в монологе о смерти (второй акт) можно вначале немного сдержать звук — для контраста, чтобы затем передать нарастающее отчаяние. В эпилоге же нужно петь мягко, на mezza voce, но с большим драматизмом. Кульминацией драматической экспрессии образа служит третий акт со знаменитым романсом Вертера.

Меня, как и других исполнителей, очень увлекал спектакль. Зрители тоже охотно его посещали. В 1964 году мне довелось восстановить этот спектакль на сцене Большого театра с участием И. Архиповой, К. Леоновой, А. Масленникова и А. Григорьева в главных партиях.

Заканчивая разговор о «Вертере», должен сказать, что, берясь за его постановку, я был далек от мысли демонстрировать себя как режиссера. Никаких новаторских задач я не ставил, никогда серьезно не рассчитывал на то, чтобы, уйдя со сцены как певец, вернуться на нее режиссером. Нет, лавры постановщика меня никогда не влекли — для этого нужно иметь иной характер, иные данные.

За постановку «Вертера» я взялся исключительно потому, что хотел получить необходимую свободу для себя как исполнителя. Я просто очень хотел спеть этот спектакль, и спеть так, как мне это виделось. В этом мне очень помог М. Жуков, сумевший найти мягкие, выразительные краски для довольно насыщенного оркестра. А петь с нашим оркестром легко, он умеет слушать певца и чутко соразмерять свое звучание с силой звука исполнителей.

После ухода на пенсию Жукова спектакль взял в свои руки Борис Эммануилович Хайкин, с которым мне довелось много петь, особенно в последнее десятилетие («Фра-Дьяволо», «Травиата», «Евгений Онегин»). Встреча с Хайкиным для меня очень значительна. Обаятельный, остроумный человек, замечательный музыкант, пластично и чутко руководящий оркестром, он очень отзывчив и доброжелателен к певцам, особенно если чувствует творческую инициативу исполнителя. Поэтому сотрудничество с Хайкиным принесло мне подлинную радость.

Я испытываю большое удовлетворение при мысли, что моей последней, заново сделанной работой в Большом театре, притом вполне самостоятельной, был такой вокально и сценически сложный образ, как романтический герой Гёте. Вертера я пел вплоть до закрытия филиала Большого театра на ремонт (1960), после чего его здание, почти целый век послужившее плодотворному развитию и пропаганде русского оперного искусства, было передано... Московскому театру оперетты.

АЛЬФРЕД И ЛЕНСКИЙ

В последние годы на сцене Большого театра у меня остались две партии, прошедшие со мной всю мою творческую жизнь. Это Альфред в «Травиате» и Ленский.

Когда-то давно мне казалось, что между этими двумя лирическими героями много общего. Оба они молоды, наделены пылкими характерами и горячим сердцем, одинаково доверчивы, житейски неопытны и потому так остро реагируют на пережитые обиды, удары судьбы... Но, повторяю, все это представлялось мне таким очень давно, в ранние годы моей работы.

Несколько позже, особенно когда я перечитал роман А. Дюма-сына «Дама с камелиями», я отчетливо понял, что общего между его Арманом Дювалем и пушкинским героем, по существу, очень мало. Правда, оба они, как и другие образы этих опер Верди и Чайковского, выявили новаторские устремления композиторов, их определенное желание отойти от условной эстетики романтического искусства, воссоздать на оперной сцене бытовую обстановку, раскрыть психологию взаимоотношений людей своей эпохи.

И все же этих героев отличает время, среда, национальный характер, наконец, идейно-художественный уровень их литературных прообразов. Пушкинский роман — «энциклопедия русской жизни», как назвал его Белинский,— поднимает целый ряд проблем социально-нравственного порядка. Роман Дюма, хотя и отражает жизнь так называемого парижского «полусвета» и даже имеет определенный моральный замысел, не отличается, однако, глубоким социальным анализом, отдавая большую дань модной тогда мелодраме.

Различны и музыкальные образы этих опер. Ленский Чайковского неотделим от русской жизни, ее интонационного содержания, претворенного композитором в образ глубокой и тонкой поэзии. Это фигура ярко индивидуальная. Альфред же остается «оперным любовником», как и Жермон — «благородным отцом».

Свое сочувствие, все силы своей большой души Верди отдал героине оперы, как жертве социальной несправедливости, кастовых предрассудков буржуазного общества. Альфред же в какой-то степени играет «подсобную» роль, помогая движению драмы. Это осложняет задачу исполнителя, если он действительно хочет создать живой характер. Знакомство с героем Дюма — Арманом Дювалем — здесь мало помогает. Когда анализируешь роль, то приходишь к выводу, что главное и самое привлекательное в Альфреде — это юность и пылкость, помноженные на горячее увлечение Виолеттой, увлечение, перешедшее в глубокое чувство, которое он сохраняет до конца жизни своей любимой. И конечно, самое главное, что любовь Альфреда нашла выражение в красивой, наполненной живыми страстями лирической музыке Верди. Так снова и снова приходишь к выводу, что музыкой должна определяться работа и актера и постановщика.

Самозабвенное чувство к Виолетте и вместе с тем беспомощность в отстаивании этого чувства, обусловленная молодостью, средой и классовыми предрассудками,— вот ведущие черты, которые я стремился подчеркивать в своем герое. Любовь и отчаяние, бурная ревность, обида, радость вновь обретенной любви и ужас утраты, гибель Виолетты — таков психологический путь развития образа Альфреда. Его музыка требует прежде всего красивого пения, до краев наполненного искренним чувством,— такова эстетика Верди. И только отдельные черточки характера героя Дюма служили мне психологическим подспорьем, когда я создавал в уме образ своего Альфреда.

О деталях исполнения этой партии я не хочу рассказывать. Это слишком известно. Скажу только, что наряду с виртуозностью, которой требует любая вокальная партия Верди, в ней много и простоты, изящества, что помогает сохранять иллюзию молодости и житейской наивности возлюбленного Виолетты. Однако должен сказать, что удача этого образа Верди полностью зависит (как и ряда других лирических героев) от личных качеств певца, его артистического обаяния, внешнего облика, выразительности голоса. Здесь негде «спрятаться» за характерность, «зацепиться» хоть за какую-нибудь индивидуальную черту. Партия Альфреда всегда доставляла мне хлопот побольше, чем, пожалуй, любая другая. Прежде всего тем, что в этом спектакле у меня было очень много партнерш. Только на сцене Большого театра мне довелось встретиться с тринадцатью исполнительницами партии Виолетты, на периферии же их было более тридцати! И так за всю жизнь мне пришлось петь примерно с полсотней Виолетт, а может

Государственный ордена  Ленина Академический

Большой театр Союза ССР

СПЕКТАКЛЬ

с участием Народного артиста СССР

СЕРГЕЯ ЯКОВЛЕВИЧА

ЛЕМЕШЕВА

Среда **6** февраля 1957 г.

Д. ВЕРДИ

ТРАВИАТА

Опера в 4-х действиях

С. Я. ЛЕМЕШЕВ

Е. С. Белов

В. Н. Власов

А. Г. Богуславский

Дирижер — Б. Э. ХАЙКИН

Режиссер-постановщик — Б. А. ПОКРОВСКИЙ

Художник — В. Ф. РЫНДИН Балетмейстер — В. И. ВАЙНОНЕН

Р. А. АЛТАЕВ

Начало спектакля в **7** час. **30** мин. вечера

быть, и больше... Можно представить, как много приходилось работать. Ведь если, например, Ольга в «Евгении Онегине» чаще всего поручалась молодой певице, которая безропотно подчинялась моей инициативе, то партию Виолетты почти всегда поют ведущие, так сказать, примы. А главное, и сама партия — ведущая в спектакле. Это означало, что я должен был приспосабливаться к каждой своей новой Виолетте, вызывать у себя соответствующее ощущение образа или, наоборот, пытаться переубедить свою партнершу, уговорить ее принять мои мизансцены и т. д. Все это требовало не только сценической техники, но и определенности эстетических позиций, и, уж во всяком случае, большой работы. Куда ни приедешь — всюду обязательно репетиции, спевки. Иначе «Травиату» хорошо не споешь. Но работа всегда ведет к лучшему. Встречи с новыми Виолеттами, вносившими различные оттенки в характер героини, помогли и мне обогатить образ Альфреда, построить его «биографию».

И здесь, конечно, не могу не сказать о Виолетте — Вишневской, с которой в первый раз я спел «Травиату» в мае 1964 года. Ее талант заслуживает столь же большого восхищения, сколь и трудолюбие, умение добиваться намеченных результатов.

Галина Павловна Вишневская сразу же привлекла к себе внимание, едва появившись на сцене Большого театра в начале 50-х годов. Ее первая роль — пушкинская Татьяна. В этой партии певица сразу покорила красивым и сильным лирическим сопрано, сценической свободой. Но еще мало что предвещало в ней те творческие масштабы, которые проявились в дальнейшем. От Татьяны Вишневская сразу шагнула к Купаве, затем Леонора в «Фиделио», Лиза, Аида (я уж не говорю о лирических партиях), а теперь — Виолетта! Так раздвинуть рамки своего амплуа может только первоклассный мастер, обладающий поистине виртуозной вокальной техникой. Да, можно без преувеличения сказать, что Вишневская благодаря своей большой и умной (это слово я подчеркиваю) работе стала звездой первой величины. Она — желанная гостья на крупнейших сценах мира — парижской Grand Opéra, лондонском «Ковент-Гардене», нью-йоркском «Метрополитене» и многих других. О творческом авторитете Вишневской лучшим образом говорит то, что только для нее, например, в «Метрополитене» было сделано исключение, с тем чтобы она пела партию Чио-Чио-Сан на русском языке [1].

---

[1] На многих западных сценах строго сохраняется принцип исполнения опер на языке оригинала, что, как я думаю, делается из сугубо деловых соображений. Это дает возможность при гастрольной системе, которая ле-

Пример Вишневской доказывает, что самостоятельная целенаправленная работа вокалиста может принести великолепные плоды. А она действительно неустанная труженица. Галина Павловна поистине не знает усталости в работе. А главное — это не исчерпывается ее вокальным мастерством. В образах Вишневской много сценического обаяния, глубины. Помню, когда она вышла в первом акте «Пиковой дамы», то сразу же приковала к себе внимание. Она не произнесла еще ни одного слова, но уже жила в образе, несла его в себе, и это не могло не быть замеченным.

Я пел с Вишневской «Травиату» с искренним удовольствием, наблюдая, как виртуозно владеет она своим голосом в партии, которая далеко не всегда дается даже колоратурному сопрано. Вишневская здесь особенно ясно показала, как хорошо она пользуется высокой позицией формирования звука, как владеет красками певческой палитры. Вот это и дало ей возможность великолепно спеть Виолетту.

Заговорив о Вишневской, не могу не назвать еще имена наших певцов, уже сегодня завоевавших широкую известность. Среди них талантливая и умная певица Ирина Константиновна Архипова, которая благодаря своему трудолюбию и настойчивости в работе выросла в крупную величину; ее тоже прекрасно принимают и наши и зарубежные слушатели. Певица сумела трудом серьезно развить свои природные данные: каждая роль ее — плод зрелого художественного сознания, большой работы. Новые блестящие успехи ждут Тамару Милашкину, если она и впредь будет так же настойчиво трудиться над своими партиями, если останется верна той школе и требовательности, которую воспитала в ней ее педагог, замечательная певица и проникновенный художник Елена Климентьевна Катульская. Молодая певица обладает красивейшим по тембру голосом, свободным, теплым, богатым красками, а главное, умеет им пользоваться, всегда трогая естественной выразительностью своего пения.

Милашкина прежде всего привлекает глубиной, искренностью своего лиризма. А может быть, ей нужно побольше петь лирических партий? Мне так и видятся ее Иоланта, Эльза в «Лоэнгрине», Мими... Правда, эти оперы пока, к сожалению, не идут на сцене Большого театра, но наличие талантливых исполнителей, их творческие потребности могут навести руководство театра на мысль включить эти названия в афишу. А кроме того, почему не испол-

---

жит сейчас в основе работы многих зарубежных театров, обеспечивать необходимый ансамбль.

нить такие партии на других сценах? Эти оперы идут во многих городах нашей страны.

Конечно, в работе над обогащением репертуара необходимо учитывать нужды и интересы своего театра. Но если он не всегда дает необходимую «пищу» исполнителю (а в Большом театре, правда, опер для лирических певиц пока маловато), то надо ориентироваться и на другие сцены и на концертную эстраду. Главное — всегда иметь перед собой большие творческие цели, сообразуясь, конечно, со своими индивидуальными данными, закономерностями развития голоса, художественной зрелостью.

К послевоенному поколению мастеров Большого театра, хотя и более старшему, несомненно принадлежит Иван Петров, обладающий высоким, певучим, красивым по тембру басом и благородной манерой пения. Музыкальность и вкус певца никогда не позволяют ему переходить границы художественного, впадать в преувеличения, мелодраматизм. А эти соблазны так часто подстерегают исполнителей таких партий, как, например, Борис Годунов и многие другие.

Новое поколение молодых талантливых певцов образует и сейчас замечательный ансамбль Большого театра. Хочу лишь пожелать, чтобы лучшие традиции русского оперного искусства стали достоянием всех его исполнителей, как и его сцены в целом.

* * *

Мне часто задают вопрос, кого из своих героев я больше люблю? Если я отвечу, что разные герои в разное время одинаково волновали мою фантазию, то не солгу. Ведь стоит только начать работу над ролью, как влюбляешься в нее по уши и какое-то время живешь только мыслями о ней.

И все же, конечно, у меня есть самый любимый, самый близкий мне друг — Ленский. В Ленском я впервые вышел на сцену зимой 1925 года, в студии Станиславского. И Ленским же простился со сценой Большого театра. 13 ноября 1965 года я спел в Большом театре свой пятисотый спектакль «Евгения Онегина». Так пушкинским героем начался и завершился круг моей сорокалетней работы на сцене. Поэтому мне хочется закончить им и рассказ о своих сценических образах.

Почти все свои партии (кроме Альфреда в «Травиате») я пел с перерывами, некоторые — только определенные годы. Ромео, например, был в моем репертуаре лишь десять лет — 1941—1951, и то с перерывом в первые годы войны, Дубров-

ский — пятнадцать (1936—1951), герцога в «Риголетто» я пел двадцать пять лет (1929—1954). С Ленским же прошел всю жизнь, не расставаясь не только на год, даже на месяц! Из шестидесяти, в среднем, спетых мною спектаклей в каждом сезоне (считая и выезды на гастроли), двадцать — двадцать пять, как правило, приходилось на долю «Евгения Онегина». Эта опера значилась почти на каждой афише, где бы я ни выступал,— в Свердловске, Тбилиси, Одессе, Риге, Харькове, Киеве, Ленинграде, даже Берлине, не говоря уже о Москве. Ленский действительно стал для меня «сквозным» образом всего творческого пути. Он рос и мужал вместе со мной, и все, чему я научился, что приобрел в опыте многолетней сценической работы, в раздумьях и наблюдениях, все, казалось, незаметно вкладывалось в его образ, что-то меняло, больше дополняло. Тысячи и тысячи раз я продумывал образ в целом и отдельные сцены, даже фразы. И, быть может, поэтому каждый раз я пел спектакль не так, как раньше, а хотя бы чуточку иначе...

Ленский... Сколько с ним связано впечатлений, чувств, раздумий!.. Ведь арию Ленского я пел с самой ранней юности, и музыкальный образ пушкинского героя, еще неясный, еще не воплощенный в плоть и кровь реального персонажа, уже волновал меня своей грустной выразительностью, чистотой и возвышенностью поэтического содержания. Конечно, мне очень повезло, что впервые я увидел на сцене в Ленском Собинова. Поэтому меня не постигло разочарование. Наоборот. Мне показалось, что все, сладко томившее меня и притягивавшее словно магнит к этой музыке, все, даже сверх этого, давал Собинов, который для меня, как и для многих других, абсолютно слился с лирическим героем Пушкина и Чайковского.

Казалось, что непосредственно к Собинову относится характеристика поэта:

«Он в песнях гордо сохранил
Всегда возвышенные чувства,
Порывы девственной мечты
И прелесть важной простоты».

Но особенно близок был собиновский Ленский к музыкальному замыслу Чайковского.

Пушкин, создавая исторически верный характер, подчеркивает наивный романтизм Ленского, его «пылкий разговор», «восторженную речь» и «вечно вдохновенный взор». Такова и поэзия Ленского.

Такие характеры действительно можно было встретить в среде, близкой Пушкину.

«...Образ Ленского вызывал у некоторых современников характерные ассоциации: настойчиво указывали в качестве его прототипа на поэта-декабриста Кюхельбекера; «другим Ленским», «полным идей и фантазий 1825 года» и «задушенным грубыми тисками русской жизни» называл Герцен поэта-любомудра Дмитрия Веневитинова». Эти слова принадлежат внимательному исследователю-пушкинисту Д. Д. Благому.

Мне кажется его вывод очень верным. Пушкин подчеркивает «вольнолюбивые мечты» Ленского, воспитанного на передовой поэзии Шиллера и Гёте, нетронутую чистоту его души, веру в высокие цели жизни:

«Он верил...
Что есть избранные судьбами
Людей священные друзья,
Что их бессмертная семья
Неотразимыми лучами
Когда-нибудь нас озарит
И мир блаженством одарит...»

Чайковский не только не пошел против замысла Пушкина, а, напротив, ярко высветил его. Теплая, мягкая, такая русская, от сердца идущая лирика согревает музыкальный образ Ленского, сообщая ему необычайную жизненную трогательность. Это бессмертный образ, символ вечной юности, верности и целомудрия, воплощающий в себе лучшие стороны человеческой натуры. Таким предстал передо мною Собинов — Ленский, таким он остался навсегда в моей памяти.

Собинов создал такой гармоничный и классически законченный образ Ленского, что, в сущности, не оставил возможности для какой-либо принципиально иной трактовки этой роли. Об этом говорят очевидцы, исследователи, об этом свидетельствует практика русской оперной сцены всего нашего века. «Оторваться» от традиций, утвержденных Собиновым в образе Ленского, не может ни один исполнитель, если только он серьезно относится к своей задаче.

Самая сущность собиновской концепции остается неизменной; выросшая на основе исторической и художественной правды, она стала классической традицией отечественного реалистического оперного театра.

Но верность этой традиции вовсе не предусматривает бездумного копирования собиновского образа, подражания его внешним чертам.

Это я понял сразу же, начав работу над Ленским в студии Станиславского. Нам не напоминали о Собинове, не ставили его в пример, наоборот — твердили ежедневно, чтобы мы не подражали ему. И вообще избегали исполнительского стиля Большого театра.

Нам помогали найти путь к образу героя Пушкина и Чайковского через свое собственное переживание каждого мгновения его сценического бытия. Константин Сергеевич со свойственным ему заражающим увлечением рисовал нам приезд Ленского и Онегина к Лариным в первой картине. Наивная радость — вот, мол, какого гостя он привез к Лариным, а с другой стороны, чувство горделивого восторга, рожденного сознанием, что вот сейчас Онегин увидит его Ольгу, преисполняли юношу детской важностью. Он выходил на сцену подчеркнуто крупными шагами (Станиславский говорил, что при моей фигуре я всегда должен не ходить, а широко шагать по сцене, чтобы выглядеть более мужественно), наполненный сознанием значительности момента.

Запальчивость Ленского особенно ярко должна была проявиться в сцене ссоры, причиной которой явилось его слишком пылкое воображение и житейская неопытность, наивная чистота и горячность, которые помешали ему трезво оценить шаловливое кокетство Ольги и заставили ответить Онегину «нет» на мелькнувшую мысль: «не разойтись ли полюбовно?» Овеянная поэтической лирикой детскость образа Ленского привела меня, как и некоторых других исполнителей, также шедших самостоятельным путем, опять-таки к собиновскому толкованию роли. Но именно там, в студии Станиславского, Ленский стал для меня живым человеком, с которым я должен был пережить всю жизнь его души.

Однако с точки зрения музыкальной (это я понял сейчас) было далеко не все ладно. На репетициях в студии рояль находился в соседней комнате, и концертмейстеру было трудно, если не сказать невозможно, угадывать наши намерения (вначале репетиции шли без дирижера). Кроме того, увлеченные сценическими задачами, мы пели крайне неточно, и пианистке приходилось буквально «бегать» за нами. Занятые поисками настроения, самочувствия образа, мы редко вступали вовремя. Когда же Сук пришел в студию, то ему «Онегина» не показывали, а прямо начали с работы над «Царской невестой», где уж все старались следить за музыкой.

Были и другие «огрехи». По молодости и по привычке, воспитанной в студии, я, например, дробил арию Ленского на ряд смысловых «кусков»: «Куда, куда вы удалились...», «Что день грядущий мне готовит...», «Блеснет заутро луч денницы...» и т. д., стремясь каждой фразе придать соответствующее выражение. Это приводило к пестроте не только настроений, но и к рыхлости музыкальной формы. Получалось откровенно плохо, так как и музыка и самочувствие Ленского перед дуэлью, его элегическое, печальное раздумье и призыв той, которую он любил, все это требовало единой, слитной формы, мелодии, спетой как бы на одном дыхании. Правда, может быть, в этом была больше всего виновата моя неопытность.

Только позже я осознал, что для того, чтобы зрительный зал проникся к Ленскому сочувствием, надо прежде всего хорошо, выразительно петь.

В клавире, в начале арии Ленского, у меня записано: «больше петь», «больше кантилены» (восьмушки на фразе: «Блеснет заутро луч денницы» иногда тянут на проговаривание слов, а этого надо всячески избегать). Философские размышления Ленского тем не менее подчинены одному чувству — печали, разлуки с жизнью, с любимой, и все это надо выразить голосом. Никакой эффект говорка, смысловых ударений не может и не должен здесь затмить выразительность самого голоса, тембра, окрашенного настроением сцены. Я не сразу до этого дошел, экспериментировал, искал, но до конца понял только на шестом году работы на сцене Большого театра.

Когда я пять лет погулял по разным сценам (Свердловск, Харбин, Тбилиси), то многое растерял из того, что получил от Станиславского, а нового почти ничего в образ не прибавил. Да это и понятно. Я входил прямо в спектакли текущего репертуара, а над образом никто со мной не работал. Как лирическая опера «Евгений Онегин» не привлекал внимания постановщиков... И я, конечно, «разболтался».

Только в Большом театре при новой постановке «Евгения Онегина» Л. Баратовым в начале 30-х годов я снова начал работу над образом Ленского. Леонид Васильевич, воспитанник Художественного театра, участник Музыкальной студии Вл. И. Немировича-Данченко, много дал мне нового. Ведь все же тогда меня «вывозили» интуиция, молодость, не было цельного, исторически верного понимания образа Ленского. Я «бытовил» его, понимая слишком прямолинейно, как своего современника. Леонид Васильевич

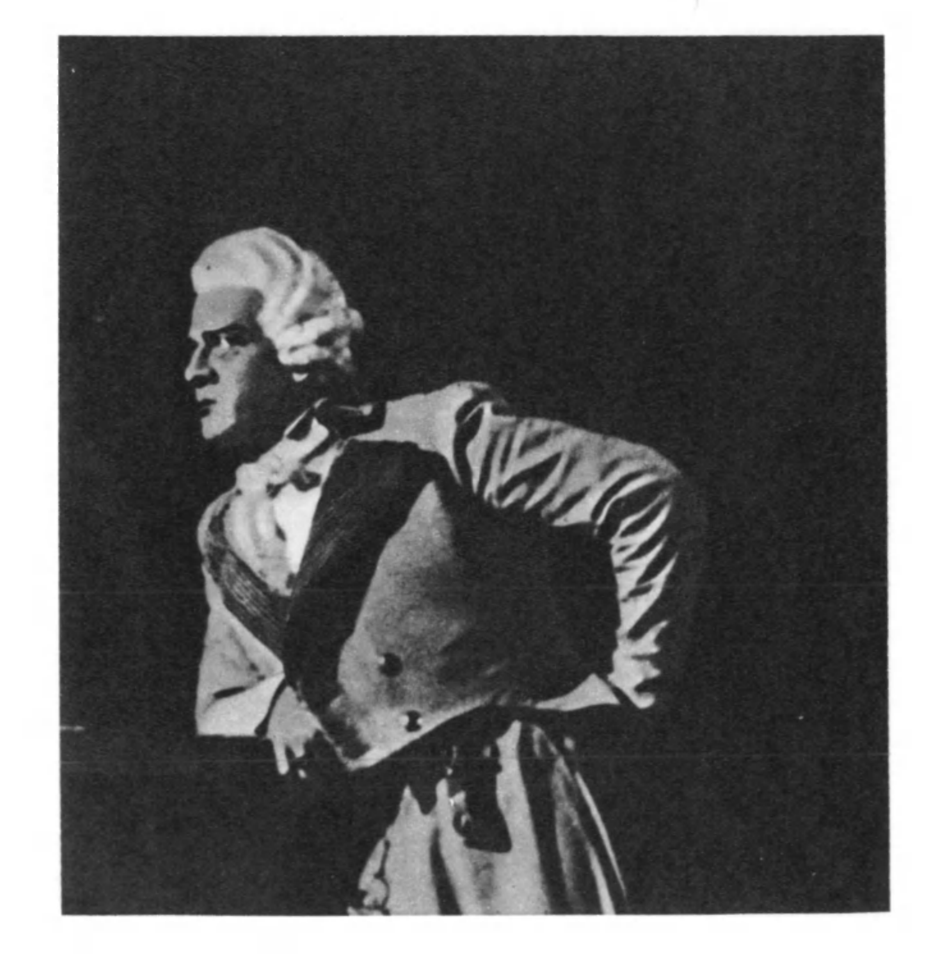
Афанасий Иванович.
«Сорочинская ярмарка»
М. П. Мусоргского

Афанасий Иванович.
«Сорочинская ярмарка»
М. П. Мусоргского





Фра-Дьяволо.
«Фра-Дьяволо» Д. Обера



Фра-Дьяволо.
«Фра-Дьяволо» Д. Обера

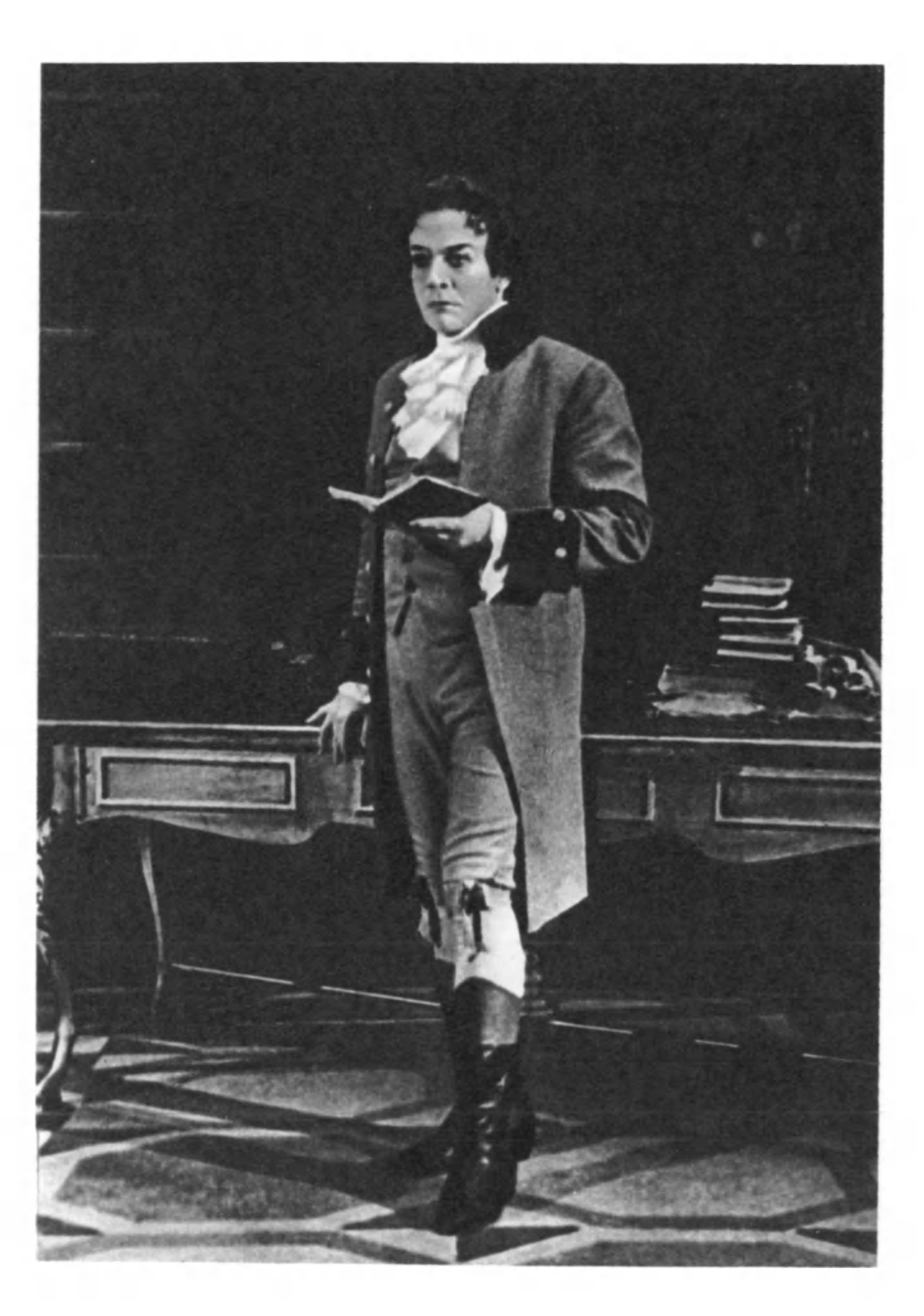


И. Грибова — Памела.
С. Я. Лемешев — Фра-Дьяволо.
«Фра-Дьяволо» Д. Обера



К. В. Леонова — Шарлотта,
С. Я. Лемешев — Вертер.
«Вертер» Ж. Массне





Вертер. «Вертер» Ж. Массне
←

Вертер. «Вертер» Ж. Массне



В роли Син Би-у.
«Никита Вершинин»
Д. Б. Кабалевского



На концерте для строителей Волгоградской ГЭС. 1958 г.



С. Я. Лемешев — Ленский,
Г. К. Отс — Онегин.
«Евгений Онегин»
П. И. Чайковского. 1962 г.



В. И. Кудрявцева — Маша,
С. Я. Лемешев — Дубровский.
Телефильм «Дубровский»





В. Н. Кудрявцева — Маша.
«Дубровский» Э. Ф. Направника.
Музыкальный театр
им. К. С. Станиславского и
Вл. И. Немировича-Данченко
←

Т. Н. Лаврова — Снегурочка.
«Снегурочка»
Н. А. Римского-Корсакова.
Ленинградский Малый оперный
театр



У моряков Черноморского флота.
1936 г.



После концерта. 1963 г.

С. Я. Лемешев
→





помог мне «перебраться» в пушкинскую эпоху, почувствовать в Ленском черты передового интеллигента его времени: духовное благородство, мягкость, изящество манер и интонаций... Я сам чувствовал, что мне многого не хватает, но одному работать было трудно. Леонид Васильевич очень вовремя встретился на моем пути.

Вот вспоминается сцена дуэли. Когда Онегин приходил и извинялся за опоздание перед Зарецким, я мерил шагами свой угол — то ли хотел казаться равнодушным, то ли наоборот — возмущенным. Баратов сказал мне: «Сережа, выбери себе какую-нибудь точку в зрительном зале и смотри на нее, не отрываясь, стараясь в это время сосредоточить свое внимание на внутреннем состоянии Ленского. Суетой здесь ничего не скажешь, а взгляд, устремленный вдаль, подскажет зрителю, что ты поглощен какой-то важной мыслью, охвачен переживанием: ты думаешь об Ольге, вспоминаешь встречи с ней, мысленно еще раз прощаешься. И так до того момента, пока Онегин не скажет: «Что ж, начинать?..»

Леонид Васильевич подсказал мне много верного и в моей любимой сцене на балу у Лариных — «В вашем доме...». С его помощью я нашел палитру чувства горечи, скорбного разочарования — получить такую обиду в этом доме, который для меня был таким близким, родным, и от кого — от Ольги! Я избегал внешних эффектов, иллюстрации своего состояния, добивался предельной концентрации чувства, которое прежде всего должно выражаться голосом, красками, интонацией. Спектакль был отличный по составу исполнителей: Онегин — В. Сливинский и П. Норцов, Татьяна — Г. Жуковская и М. Баратова, Ольга — Е. Антонова, Л. Баклина и Б. Златогорова, Ленский — И. Козловский, А. Алексеев и я, Гремин — М. Рейзен и А. Пирогов. Даже Зарецкого пел только что пришедший в театр М. Михайлов.

Участие в составе таких выдающихся певцов, масштабы Большого театра, его оркестр, дирижеры подсказали, что нужно отбросить все мелкие нюансы и петь партию Ленского, включая, конечно, и его арию, на хорошей опоре звука, широко, свободно отдаваясь чувству, так сильно выраженному Чайковским в музыке Ленского.

Потом я для себя окончательно выяснил, что этот принцип правилен и что его нужно придерживаться всюду, где бы я ни пел Ленского. Не надо бояться слова «красиво». Пение, особенно лирическое пение, должно быть красивым. Я имею в виду благородство тембра, кантиленность голоса, изящество фразы. Но красивое не синоним сладкого или слащавого. Красивое пение предполагает

естественность, задушевность выражения чувства. Певец должен ощущать, будто поет все его существо. Но не форсировать звук, не стараться показать его бо́льшим, чем он отпущен тебе природой. Пение Шаляпина всегда было красиво, хотя слушатели не фиксировали на этом свое внимание, увлеченные выразительностью его фразировки. (Я помню многие его отступления от музыкального текста Мусоргского или Чайковского, которые были вызваны стремлением усилить выразительность.)

Дуэт с Онегиным — «Давно ли друг от друга» — также надо петь как можно кантиленнее, на piano. Мелодия здесь сама по себе так хороша, так выразительна, что не надо искать специальную окраску слов или выделять отдельные слова из общего контекста.

Чайковский, конечно, дал певцу верный компас на пути к образу Ленского. Даже отдельные фразы, вроде «Медам, я на себя взял смелость» или «Люблю я этот сад, укромный и тенистый...», проникнуты у него таким чистым вдохновением, очарованием изящества и задушевности, что исполнителю только остается передать это в голосе с такой же мерой чуткости и красоты. И вот тут нельзя «пережать» ни на йоту.

Могу честно сказать, что я всю жизнь работал над партией Ленского, и особенно в последние годы. Мне хотелось, чтобы тот, кто слушает меня впервые в этой партии, особенно молодежь, которая в школе, изучая Пушкина, уже создала в своем воображении образ Ленского, чтобы она не только не разочаровалась, но уловила в нем какие-то новые черты, лучше представила себе этого бессмертного пушкинского героя.

В течение всех лет моей сценической работы я каждый раз после спектакля, вернувшись домой, беру клавир «Онегина» и снова просматриваю его, страничку за страничкой, и, воссоздавая в памяти свое исполнение, проверяю — где стало лучше, чем было раньше, а где — не удалось, где надо что-то поискать заново... Вот, например, фразу Ленского: «Ужель я заслужил от вас насмешку эту? Ах Ольга, как жестоки вы со мной!» — можно спеть по-разному, с самыми различными оттенками. Смотрю в клавир и думаю: «Нет, что-то у меня здесь не получилось. Нашел интонацию как будто психологически верную, а в голосе эта краска не звучит...» Начинаю искать новую интонацию, близкую к первой, но более выразительно звучащую у меня, более яркую, броскую. Так работать можно без конца, и, собственно, только такая работа и дает удовлетворение, позволяя все время жить образом, постоянно ощущать себя в нем.

Трудно, например, найти необходимую выразительность вопроса Ленского, обращенного к Ольге: «Что сделал я?» Эти слова произносятся без оркестра и поэтому особенно ответственны: в интонации вопроса Ленского исполнитель должен передать его почти детскую наивность — ведь он, как ребенок, обижается, остро переживая каждый пустяк.

В постановке «Евгения Онегина» Б. А. Покровским в 1944 году (которая сохраняется на сцене Большого театра до сего времени) Ольга на балу у Лариных участвует почти во всех танцах, и тогда логично звучат слова Ленского: «Вы обещали мне теперь». Я даже шел за Ольгой, чтобы с новым танцем уже быть с ней в паре — ведь танцы распределялись заранее, и я ревниво следил за своей очередью. И когда Ольга отказывает мне в моем праве на танец с нею и отдает его Онегину, становятся понятны боль Ленского, его жалобно-возмущенная интонация: «Ужель я заслужил от вас насмешку эту...» Здесь надо вспомнить, что Ленский теперь имел право не только на обещанный танец, он был уже официально женихом Ольги... И вдруг такая неожиданная обида! Пылкий характер Ленского заставил его увидеть в невинном кокетстве Ольги глубокую несправедливость, насмешку! В моем стареньком клавире еще консерваторских времен против этой фразы я написал: «здесь нельзя быть грубым». Далее, около фразы: «Как из-за пустяков (...) я видел все!» — записано: «ревниво, с горечью, но без злости»; я очень боялся здесь пережимать, быть резким, чтобы не было похоже, будто мы уже несколько лет женаты! Над словами: «Даже мил! Ах Ольга, ты меня не любишь!» — у меня помечено: «с болью в сердце и большой обидой». Но уже на словах: «Котильон со мной танцуешь ты?» — надо изменить интонацию. Этот вопрос должен звучать просто, будто ничего не случилось. Ленский как бы желает положить конец ссоре: вот, дескать, станцуем котильон и все забудем, все снова станет на свое место. Уже ранее на словах: «Ах Ольга, ты меня не любишь, ты меня не любишь» — Ленский как бы приходит в себя, успокаивается и хочет простить Ольгу... И нужно же тут было подвернуться Онегину, который на вопрос Ленского («Котильон со мной танцуешь ты?») отвечает вместо Ольги: «Нет, со мной». Тут все начинается сначала, но с большей силой вспышки. Во всей этой сцене нужно точно следовать авторскому тексту — у Чайковского так все предусмотрено, настолько все естественно, правдиво и выразительно, что менять ничего нельзя.

Напомню момент, когда Онегин спрашивает: «Ты не танцуешь, Ленский! Чайльд-Гарольдом стоишь каким-то. Что с тобой?!»

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА



АКАДЕМИЧЕСКИЙ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР СССР

Суббота 13 ноября 1965 г.

500-е выступление в роли ЛЕНСКОГО

Народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР

СЕРГЕЯ ЯКОВЛЕВИЧА

ЛЕМЕШЕВА

П. ЧАЙКОВСКИЙ

ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

Лирические сцены в 3 действиях, 7 картинах

Либретто П. ЧАЙКОВСКОГО и К. ШИЛОВСКОГО по роману в стихах А. Пушкина

[illegible]

Онегин	— Е. Г. Кибкало	[illegible]	— М. Г. [illegible]
Ленский	— С. Я. Лемешев	[illegible]	— Г. А. Ефимов
Татьяна	— Т. А. Милашкина	Ротный	— Н. Н. [illegible]
Ольга	— [illegible]	[illegible]	— [illegible]
Гремин	— А. П. Огнивцев	[illegible]	— [illegible]
Ларина	— Е. Ф. Смоленская	[illegible]	— [illegible]
		[illegible]	— [illegible]

[illegible] — Ф. П. Лузанов, [illegible] — [illegible], [illegible] — [illegible]

Б. З. ХАЙКИН — Б. А. ПОКРОВСКИЙ — П. В. ВИЛЬЯМС

[illegible] — А. Б. ХАЗАНОВ, И. Г. АГАФОННИКОВ

[illegible] — В. А. Варковицкий [illegible] — Н. А. Глан, Е. Н. Никитина

[illegible]

Начало в 18 часов 30 минут

И тот, крайне нервничая, отвечает: «Со мною ничего, любуюсь я тобой, какой ты друг прекрасный». Здесь ударное слово «друг» приходится на восьмую, а «прекрасный» — на восьмую и две четверти; я позволяю себе выделить первое слово, прибавив к восьмой точку и таким образом немного увеличив его длительность.

Здесь нужно найти интонацию, которая выразила бы все возмущение Ленского. Подумать только: Онегин отнял на весь вечер у него Ольгу, танцевал с ней и еще лицемерно спрашивает: «Что с тобой?!»

Надо учесть при этом и то, как спросит его Онегин, какую дозу насмешки он вложит в свои слова. Многолетний сценический опыт мне подсказал, что как бы ни был возмущен Ленский, какого бы накала ни достигла его взволнованность, поначалу отвечать он должен сдержанно. Но так, чтобы в этой сдержанности чувствовалось все кипение его чувств, все напряжение нервов. Сразу показывать вспыльчивость здесь не нужно: во-первых, потому, что она сама по себе менее убедительна, а во-вторых, надо начинать сдержанно, чтобы показать процесс нарастания раздражения, развития ссоры друзей. Ленский переживает двойную обиду — и за Татьяну (она также, вероятно, заметила флирт ее сестры с Онегиным) и за Ольгу. Он тревожится за нее, видимо, сразу же, в силу своей пылкой натуры, усомнившись в моральных качествах Онегина. Ведь честь Ольги для него священна... «Буду ей спаситель...» — эти слова из романа Пушкина подтверждают желание Ленского вызволить Ольгу из «сетей» Онегина. Быть может, до зрителей это не всегда дойдет целиком, но такое понимание этой сцены ссоры дает мне уверенность в своем поведении.

Меня всю жизнь возмущало, что дирижеры обычно так безбожно заглушают слова Лариной: «О боже, в нашем доме, пощадите!» — ведь они очень важны для естественного перехода к ариозо Ленского. Несмотря на все свое потрясение, он продолжает испытывать огромную нежность к семье Лариных. Трижды повторив фразу «В вашем доме», Чайковский дает Ленскому время эмоционально переключиться от чувства обиды к теплоте воспоминания.

Случается нередко, что в трудные моменты перед мысленным взором человека проходит вся жизнь: «В вашем доме, как сны золотые, мои детские годы текли...»

И чем горячее назревала ссора, тем трогательнее и рельефнее был контраст перехода к ариозо. Начиная его с двух-трех piano, я убедился (особенно когда напел пластинку), что это создает верный эффект — звуковой контраст хорошо передает переключе-

ние Ленского на другие чувства, передает нежность его души. Дальше снова идет нарастание: «Но сегодня узнал я другое...» Ленский возвращается к действительности... Не форсируя звука, здесь надо петь достаточно полно и ярко, тем более что далее все идет в ансамбле.

Слова же, с которыми Владимир обращается к Ольге, меня всегда смущают: «Я узнал здесь, что дева красою может быть точно ангел мила, и прекрасна, как день, но душою, но душою, точно демон, коварна и зла». Я подчеркивал слова «прекрасна, как день», а слово «коварна», несмотря на фермату и forte, всячески стремился смягчить выражением душевной боли и горечи обиды. Я всегда здесь чувствую неловкость: мне не хочется обращать к Ольге эти грубые слова. Вероятно, поэтому, когда Онегин говорит: «Безумны вы и вам урок послужит к исправленью»,— Ленский отвечает даже как бы с удовлетворением: «Пускай безумец я (дескать, возражать не буду, действительно плохо себя веду), но вы... вы бесчестный соблазнитель» (я тороплюсь сказать, так как это для меня главное).

Чайковский написал эту сцену очень естественно, и надо только полностью отдаться воле его музыки. Важно, конечно, не терять достоинства. Все должно быть горячо, запальчиво, но в то же время не грубо. (Помнится, как-то на репетиции один исполнитель Ленского так вошел в раж, что к «бесчестному соблазнителю» добавил еще несколько крепких словечек...) В слова «вы бесчестный соблазнитель» можно вложить много оттенков: и желание высказать свое мнение об Онегине, и горечь разочарования в своем друге, даже обиды за него; Ленский доверчив как ребенок, и первое жизненное разочарование больно бьет по его лучшим чувствам.

Когда Ольга бросается к Ленскому со словами: «Владимир, успокойся, умоляю» — ему уже ничего не остается, как уйти. Последняя фраза: «Ах Ольга, Ольга, прощай навек!» — содержит две ферматы: на соль-диез второй октавы (без оркестра) и на ля. Это очень неудобно для голоса. Но мне почему-то кажется, что Чайковский так написал потому, чтобы Ленский еще хоть немного побыл около Ольги. Однако певцы почти никогда не задерживаются на соль-диез. Я же иногда делал здесь фермату, если сценически это было естественно по настроению — если Ольга подходила близко ко мне, брала за руку, словом, всячески выказывала раскаяние и нежность, я продлевал соль-диез, смотрел ей в глаза, как бы говоря, что моя любовь по-прежнему с нею. Но в последних словах — уже было прощание навсегда! В том состоянии, в котором на-

ходился Ленский, это ощущение было вызвано остротой переживания, мукой отчаяния, горя, понимания невозвратимости счастья...

В дуэте с Онегиным («Давно ли друг от друга...») мне очень трудно отогнать мысль, что меня убьют. И не потому, что я знаю исход драмы Ленского, нет, вернее, это предчувствие исхода, и оно вызывает не тревогу, а дает покой душе, словно примиряя Ленского со всем, что произошло. Он не испытывает протеста против судьбы, ему не жаль себя, лишь хочется вспомнить в последний раз о хорошем, что подарила ему короткая жизнь... Когда я пою арию, Ольга все время стоит у меня перед глазами. А в дуэте я уже о ней не вспоминаю, не могу даже объяснить почему. Но слежу за звуком, чтобы была сдержанность, ровность фразы, чтобы ни одна нота не «вылезала». Когда поворачиваюсь спиной к зрителям и смотрю на деревья, на луч восходящего солнца, я знаю, что вижу это в последний раз... И все же старательно целюсь в Онегина — а вдруг я его убью...

Чайковский так просто, естественно и сравнительно нетрудно в вокальном отношении написал партию Ленского, что, хотя я по возрасту уже гожусь Ленскому почти в дедушки, все еще не утратил возможности его петь.

Я часто думаю о том, как хорошо, что Чайковский воссоздал в музыке образы пушкинских героев, сделал их осязаемо реальными, зримыми, живыми людьми. Я глубоко уверен, что эта опера бессмертна. Вслед за нами придут другие Ленские и Онегины, придет новая публика, и все опять заново переживут то, что переживали мы, прикасаясь к чистому роднику поэзии Пушкина и Чайковского, которая всегда будет волновать исполнителей и зрителей, потому что это живая история нашей родины, национальной жизни народа, живые характеры, воплотившие реальные черты людей пушкинской поры.

Важно только не порывать с традициями, которые нам завещали великие русские певцы, создатели образов пушкинских героев на оперной сцене. И не только не порывать, но и непременно обогащать их новыми чертами, которые помогут дополнительно раскрыть современность.

Когда я пел «Евгения Онегина» в Большом театре в ноябре 1962 года, спектакль передавался по телевидению во многие города нашей страны, и куда б я после ни приезжал на гастроли, всюду вспоминали этот спектакль. О нем говорят и многие письма, которые я получил после этого выступления. Я вспоминаю не для того, чтобы похвастать успехом — он принадлежит всему театру

в целом, раскрывшему жемчужину русской классики во всей ее поэтической прелести. Нет, мне думается, что этот факт наглядно показывает огромный рост культуры наших зрителей, подлинную массовость советского искусства, ныне ставшего достоянием многомиллионной аудитории. Вот что трогает прежде всего, что обязывает всех нас, служителей оперной сцены, быть особенно требовательными к себе, к своему исполнению, быть строго историчными и в то же время находиться на высоте современного понимания образов героев русской классической оперы, чтобы надолго сохранить их для будущих поколений советских людей.

ВАМ, МОЛОДЫЕ ПЕВЦЫ!

В предисловии я уже говорил, что взяться за перо меня заставило множество писем юношей и девушек, мечтающих об оперной сцене, о певческой профессии. Молодежь часто пишет мне, как, вероятно, и другим артистам, в надежде услышать полезные наставления или просто получить моральную поддержку в стремлении посвятить себя вокальному искусству. Как ни наивны порой бывают эти письма, они подтверждают огромную любовь народа к пению, широкую популярность этого искусства.

Но у многих авторов писем весьма поверхностное представление о труде певца. Виной этому служит, вероятно, внешний успех, аплодисменты, щедро выпадающие на долю исполнителей, красивые чувства и возвышенные мысли, о которых они поют, вся праздничная атмосфера, сопровождающая артиста на сцене и эстраде. Ведь искусство вводит человека в область прекрасного, дает минуты эстетического наслаждения, восторга — и когда мы плачем над страданиями героя и когда радуемся его торжеству. И совсем не обязательно слушателю в данные минуты думать, какими путями артисту удается заставить его переживать все эти чувства. Наоборот, если зритель замечает все сложности, которые преодолевает исполнитель, видит его усилия — иллюзия исчезает, увлечение не приходит. Зритель уже не живет чувствами героя, а со страхом и сочувствием следит за певцом, удастся ли ему та или иная нота, не сорвется ли он... Здесь уже искусство уступает место ремеслу, да и то лишенному мастерства.

Мучительный и вместе с тем сладостный момент творческого акта ярко раскрыт в одном из писем Собинова:

«Когда удается певцу ревниво следящую за ним аудиторию захватить и исторгнуть у нее вздох удивления... когда вместе с залом аплодирует и хор, и рабочие на сцене, и сторожа,— вот это значит, что искусство в данный момент исполнило свою первую священную заповедь: оно дошло до человеческой души и на безмерную высоту

отделило ее в эту минуту от грешной, неприхотливой оболочки. Это я говорю по совести. Эти минуты и для меня были лучшие в жизни. Ради них я не спал ночей, шатался по комнате из угла в угол, мучительно решал вопрос: чего ж мне не хватает в том или другом месте оперы, что мое исполнение не производит впечатления, которого ждали».

Настоящий успех не приходит к артисту сам собой, он дается не только талантом, но и большим трудом. «Искусство требует жертв» — как правильна эта крылатая фраза! Да, если артист настоящий художник, он подчиняет искусству всю свою жизнь, все мысли, каждую минуту своего существования. И самое замечательное в том, что это его нисколько не тяготит, наоборот, от своего труда он испытывает только глубочайшее удовлетворение и радость. И чем более зрелым становится артист, тем больше он познает, как далек от совершенства, тем сильнее стремится к нему, тем больше работает. Впрочем, это одинаково свойственно и артисту, и ученому, и рабочему — новатору производства,— и труженику сельского хозяйства. Это свойство каждого человека сознательного творческого труда. И артист отличается от других людей лишь характером своей работы и дарования, но отнюдь не ее «легкостью».

Не знаю, в какой мере мне удалось поселить у читателя правильное представление о профессии оперного артиста, но я писал искренне, не скрывая своих неудач, поисков и стремлений, которые далеко не всегда приводили к победам. Ведь и поражения бывают полезны. «На ошибках учимся»,— говорим мы. Это верно. И все-таки это не значит, что их не надо избегать.

Первое, в чем молодой, начинающий жизнь человек не должен ошибиться, это в выборе своей будущей профессии, в своем призвании. Я певец и, естественно, считаю свою профессию лучшей! Но всем молодым людям, которые хотят стать певцами, я советую прежде всего выяснить, есть ли у них для этого необходимые данные. И в первую очередь, понятно,— голос, настоящий певческий голос.

В определении профессиональных данных певца не всегда решающее значение имеет сила звука. В какой-то мере она может выработаться в процессе обучения.

В отрывке из своей автобиографии Л. Собинов пишет, что когда он впервые пробовался в Филармоническом училище, голос звучал слабо, директор похвалил его за тембр и сказал, что со временем звук усилится. Так и случилось. Сила звучания выросла, и все же не она привлекала слушателей, а чарующий своей

прозрачной, светлой чистотой серебристый тембр голоса великого певца.

Голос обязательно должен отличаться именно качеством тембра, его красотой, мягкостью или звонкостью, теми особыми чертами, которыми наделяет его природа и которые позволяют вам всегда узнать певца. В голосе ценится певучесть, пластичность, легкость переходов от ноты к ноте, чистота интонации. А эти качества должны сочетаться с музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом и памятью. Очень хорошо, если при всем этом голос обладает полным диапазоном, ровностью регистров, свободными верхними нотами и насыщенными тембристыми низами. Такие голоса встречаются редко — это щедрый дар природы, и они требуют к себе особенно бережного отношения.

Чаще встречаются голоса приятного тембра, но неполного диапазона: обычно недостает предельных нот верхнего регистра. Это не значит, что этих нот вообще нет в голосе; бывает, певец просто еще не умеет ими пользоваться. Если он достаточно музыкален и если его педагог опытен, то в процессе обучения окрепнет и разовьется верхний регистр. Напомню, например, что верхний регистр голоса Неждановой вырос и приобрел блеск в течение ее трехлетних занятий в Московской консерватории. Успех в таких случаях требует долгого, кропотливого и бережного труда как педагога, так и ученика.

Учиться пению лучше начинать с восемнадцати-девятнадцати лет, когда развитие организма более или менее стабилизировалось, а певческий аппарат — гортань, связки и т. д.— еще не утратил свою эластичность и податливость. Кроме того, важно пораньше начать работу и над развитием музыкального чувства певца, слуха и памяти. И надо обладать исключительными природными данными во всех отношениях, чтобы начать учиться пению в более или менее зрелом возрасте. Напомню, что обучение надо начинать обязательно с упражнений. Некоторые же педагоги торопятся проходить пьесы, в то время как ученик еще не овладел даже приемом пластичного соединения одной ноты с другой.

Пригодность свою к профессиональной певческой деятельности необходимо проверить у авторитетных специалистов. Я это особенно подчеркиваю потому, что иному скромному участнику самодеятельности внушают мысль стать певцом его педагог или друзья, руководимые часто самыми искренними побуждениями, но недостаточно разбирающиеся в этом. А у него для певческой профессии оказывается очень мало или совсем нет данных, и человек переживает разочарование или даже озлобляется, считая, что с ним по-

ступили несправедливо, не приняв в консерваторию или даже прямо в театр.

Я помню, году в 1953-м или 1954-м в Большой театр позвонили из Совета Министров и сказали, что необходимо разыскать и прослушать одного рабочего Казанской железной дороги, якобы обладающего необыкновенным голосом. Этого товарища с трудом нашли, потому что по долгу службы он разъезжал на дрезине по различным участкам дороги.

На прослушивание его были вызваны все дирижеры и многие певцы Большого театра. Мы шли вместе с А. Ш. Мелик-Пашаевым и готовились к встрече с большим самородным дарованием. Когда мы вошли в Бетховенский зал, он был уже полон работниками театра, а на эстраде около рояля стоял юноша лет двадцати, небольшого роста, ничем не приметный. Я никак не мог представить его себе в роли какого-нибудь оперного героя и подумал, какой же у него должен быть феноменальный голос, чтобы он мог заставить слушателя забыть о внешности исполнителя.

Но всех нас ждало тягостное разочарование. Пианист сказал, что юноша нот не знает, петь не учился, а исполняет по слуху только несколько песен. Он запел Дунаевского — «Ой, цветет калина», запел слабым, трескучим голосом, очень неясно интонируя, но пытаясь что-то «изобразить», видно, «выучили» в самодеятельности. С гаммами, арпеджио он просто не справлялся, да и слух у него оказался небогатый... Надо было сказать ему правду, и эта задача выпала на меня. Когда я спросил юношу:

— Зачем вы добивались, да еще через такие высокие инстанции, чтобы вас прослушали в Большом театре?

Он откровенно признался:

— Да я ничего не добивался. Это товарищи после одной вечеринки, где я пел, написали письмо в правительство.

Откровенность и скромность парня облегчили мою миссию. Я со всей прямотой сказал, что он не имеет никаких данных для того, чтобы стать певцом. К счастью, парень не расстроился и даже уверил меня, что у него и мыслей таких не было. Вот какую медвежью услугу могут оказать не очень разбирающиеся в искусстве друзья...

Самодеятельность, бесспорно, стала у нас основным «поставщиком» талантливых певцов. Среди них можно назвать и немало артистов Большого театра. Но само по себе участие в самодеятельности еще не патент на профессионализм. Да и задача самодеятельности совсем иная: воспитать в людях любовь и понимание искусства, чувство прекрасного, повысить их общую культуру.

И только отдельные, по-настоящему художественно одаренные люди приходят из самодеятельности в профессиональное искусство. Однако это удел подлинных талантов. Поэтому честно признаюсь, что меня до крайности удивляет нынешняя практика постановок в самодеятельных кружках любых опер, вплоть до «Отелло» или «Риголетто» Верди, требующих не только больших голосов, но прежде всего виртуозного владения ими и вместе с тем огромного артистического опыта, мастерства... Если певцы — участники самодеятельности — владеют всем этим комплексом, то почему же они не идут на профессиональную сцену, на которой, кстати сказать, далеко не всегда можно услышать, например, «Отелло» именно из-за отсутствия необходимых исполнителей. За примером недалеко ходить — «Отелло» не идет в Большом театре уже свыше тридцати лет!

Если же самодеятельные исполнители не готовы для профессиональной сцены, а это в основном действительно так, то спрашивается, зачем эта показуха? Разве те, кто поощряет ее, не понимают, что плохое исполнение гениальных произведений портит вкусы, что неокрепшие голоса в неравной борьбе с вокальными трудностями расшатываются, пропадают, что, наконец, и у исполнителей и у слушателей вырабатывается пренебрежительно барское отношение к искусству, которым-де каждый может заниматься без особой затраты труда и дарования.

Подобные явления — свидетельство еще слабой эстетической культуры многих руководителей самодеятельности или их беспринципности. Но я не хотел бы так думать.

...Но вот профессиональная пригодность певца подтверждена специалистами. Перед молодым человеком встает трудная проблема: где и у кого учиться? Старая пословица гласит: «Нет пророка в своем отечестве». Она особенно часто вспоминается, когда слушаешь рассуждения об отечественной школе пения, о том, что у нас-де нет хороших педагогов-вокалистов. Подобные разговоры отдают предрассудками, отголоском стародавнего преклонения перед итальянцами, якобы монопольно владеющими секретами обучения вокальной технике. И странно, что подобное мнение бытует до сих пор, когда гений Шаляпина заставил весь мир склонить головы перед чудом русского вокального искусства. «Ах,— скажет иной юный скептик,— Шаляпин самородок, он нигде не учился и сам никого не научил. Это не пример».

Ан нет, пример! И пример огромный по масштабу.

Искусство Шаляпина плоть от плоти русской демократической культуры — он черпал свои творческие силы и в народной песне,

и в музыке Глинки и Мусоргского, и в идеях Станиславского, и в творчестве художников, одним словом, во всей атмосфере национальной художественной жизни, расцветшей небывалым цветом на «парах» революционной эпохи. И только ленивые умы могут обращаться вспять, вместо того чтобы изучать и развивать основы нашей русской вокальной школы, бесспорно обозначившей новый этап в истории мирового певческого искусства.

Мне очень хочется, чтобы читатели меня поняли. Я не страдаю ложным патриотизмом. Каждый народ имеет хороших, даже великолепных певцов, и итальянцы заслужили свою славу. Но как часто ограничен их исполнительский репертуар! Прославленные итальянские тенора и баритоны, где б они ни были, дома ли, в России или Америке, почти не выходят за пределы опер своих национальных авторов.

И как не вспомнить, что Шаляпин, впервые выступив перед итальянскими слушателями, победил их именно в итальянской опере — «Мефистофеле» Бойто! А кто из западноевропейских певцов дошел до откровения в русской опере?

Любопытен в этом отношении эпизод, о котором рассказал Шаляпин в своей автобиографии. Он с юмором пишет об огромном успехе первого исполнения в Милане «Бориса Годунова» с его участием. С особым вниманием следил за игрой русского артиста бас Чирино, «обладатель прекрасного голоса, певший Пимена». И опера и Шаляпин ему очень нравились.

— Но,— говорил он,— жаль, что у Шаляпина голос хуже моего! Я, например, могу взять не только верхнее соль, но и ля-бемоль. Если б я играл Бориса, пожалуй, у меня эта роль вышла бы лучше. В сущности, игра не так уж сложна, а пел бы я красивее.

«Чирино не скрывал своих мнений и от меня,— пишет Шаляпин.— Очень деликатно он всегда просил позволения смотреть, как я гримируюсь,— грим казался ему самым трудным делом. Я гримировался при нем и рассказывал ему, как это делается.

— Да,— говорил он,— это все не сложно, но в Италии не найдешь таких красок, и нет хороших париков, бород, усов!

Сыграв последний спектакль, я позвал Чирино и сказал:

— Милый друг, вот тебе парик, борода и усы для Бориса, вот тебе мои краски! Я с удовольствием подарил бы тебе и голову мою, но она необходима мне!

Он был очень тронут, очень благодарил меня. Через год я снова был в Милане и однажды, идя по корсо Виктора-Эммануила, вдруг увидел, что через улицу, останавливая лошадей, натыкаясь на экипажи, летит Чирино.

— Буоне джиорно, амико Шаляпин! — вскричал он и горячо расцеловался со мною, к удивлению публики.

— Почему такая экзальтация? — спросил я, когда он несколько успокоился.

— Почему? — кричал он.— А потому, что я понял, какой ты артист. Я играл Бориса — и провалился! Сам знаю, что играл ужасно! Все, что казалось мне таким легким у тебя, представляет непобедимые трудности. Грим, парики — ах, все это чепуха. Я рад сказать, и должен сказать, что ты — артист!..»

В то время как русская опера до сих пор еще «твердый орешек» для зарубежных исполнителей, для наших артистов в принципе не существует репертуарных «барьеров». Это подтвердили также Собинов, Смирнов, Нежданова, делившие за рубежом лавры успеха с лучшими итальянскими певцами в их репертуаре. А знаменитые вагнеровские циклы на петербургской сцене во главе с И. В. Ершовым, С. В. Акимовой и Фелией Литвин! А К. Г. Держинская — Елизавета и Брунгильда?! Я бесконечно счастлив, что мне довелось быть свидетелем блестящего ансамбля выдающихся певцов в Большом театре в 20-х и 30-х годах, когда каждая группа голосов была представлена целой плеядой выдающихся исполнителей. И все они воспитанники русской школы, русских педагогов!

Последние десятилетия уже полностью принесли мировое признание советской исполнительской школе, в том числе и вокальной. Рим, Неаполь, Токио аплодируют Ирине Архиповой, парижане вслух мечтают о том, чтобы «госпожа Вишневская» согласилась хотя бы один сезон выступать на сцене Grand Opéra. Тамару Милашкину полюбили в La Scala — оперной сцене номер один Западной Европы! Заграничные гастроли И. Петрова, П. Лисициана, сенсационный успех русских солистов Большого театра в «Хованщине» на «Флорентийском мае». Может быть, уже хватит говорить о том, что у нас плохо учат петь, и подражать итальянским певцам, механически заучивая с голоса грампластинок их манеру исполнения? Горько бывает наблюдать, как молодые, способные, даже талантливые певцы, вдруг презрев традиции отечественной музыки и исполнительства, пытаются сфальсифицировать «итальянскую манеру пения». Ну неужели они не понимают, что такое пение мало похоже на подлинное бельканто, что их исполнение способно удовлетворить только очень невзыскательные вкусы. Ведь наших певцов и инструменталистов приглашают зарубежные импрессарио именно потому, что они самобытны, имеют свою художественную индивидуальность, обогащенную опытом советской школы, что они воспитаны на лучших произведениях русской классической и со-

ветской музыки. Прокофьев, Шостакович, Хачатурян давно занимают почетные места на международном музыкальном Олимпе... И не случайно именно те певцы, которые тесно связали свой творческий путь с советской музыкой, оперной и концертной, сейчас работают наиболее плодотворно и привлекают к себе широкое внимание. Молодые певцы, увлекающиеся «итальянизмами», должны понять, что нельзя всю творческую жизнь просидеть на ариях Джордано, Чилеа или Леонкавалло! Мне хочется повторить, что в искусстве нет стабилизации; тот, кто не идет вперед, неизбежно «сходит с круга». И успех тех певцов, которые сегодня пытаются задержаться только на репертуаре полувековой, а то и вековой давности,— успех эфемерный. Жизнь неизбежно потребует от них переключения на новые образы. И если они не поторопятся, этот процесс может оказаться для них очень сложным, а возможно, уже непреодолимым.

Особенно я хочу привлечь внимание молодых вокалистов к отечественной музыке. Реализм русской музыки открыл в опере невиданные доселе черты человеческого характера, не только ярко индивидуального, но и социального. То, что раньше казалось «низким» для искусства — жизнь народа — русские классики сделали центром общественного внимания. Эти традиции в новых условиях продолжают советские композиторы. А как широко ощущаются влияния Мусоргского, Прокофьева, Шостаковича на передовую музыкальную мысль Запада!

Вот почему нельзя оставаться «глухим» к современной музыке. Музыкальное творчество и исполнительское искусство тесно взаимосвязаны. Но «диктатором» все же является музыка, образы, рожденные фантазией композитора. Исполнитель должен правильно прочесть и рельефно передать то, что хотел сказать автор. Это его первая задача. Но чтобы ее выполнить, необходимо почувствовать «ключ», в котором написана музыка. Ведь русскую песню нельзя спеть на манер неаполитанского фольклора. Прокофьева не споет певец, если он приспособился только к стилю веристов. Современная музыка требует широкой палитры мастерства и исполнительских красок, и в первую очередь точного ощущения слова.

«Если... слово не связано с жизнью и произносится формально, механически, вяло, бездушно, пусто, то оно подобно трупу, в котором не бьется пульс,— говорил Станиславский.— Живое слово насыщено изнутри. Оно имеет свое определенное лицо и должно оставаться таким, каким создала его природа». И тот факт, что в настоящее время среди итальянцев больше мастеров пения с хорошо обработанными голосами, еще никак не снижает прогрессив-

ности русской школы и тем более не ставит под сомнение ее существование. Простое дело винить во всех бедах школу или педагогов. Но, как учил еще Крылов, «не лучше ль на себя, кума, оборотиться?» А если оборотимся, то увидим, что многим, кто сегодня приходит учиться петь даже в консерватории, еще очень недостает и музыкальной и общей культуры, не хватает культуры труда, чтобы уметь усвоить все, что может дать педагог, учебное заведение, да еще приложить ко всему этому собственные силы. А отсюда, по закону «цепной реакции», подобное положение распространяется и на профессиональную среду.

Начну с элементарного — с дикции. Как часто еще певцы, особенно оперные, страдают нечеткой, слабой дикцией. Нередко встречаются артисты с голосами выразительными по окраске звука, хорошо передающими настроение. Но что они поют, остается известным только им и суфлеру... Иногда можно оправдаться тем, что, дескать, оркестр заглушает; но некоторые так умудряются произносить слова, что их не понять, даже когда оркестр молчит... Есть мнение, что стоит только правильно почувствовать состояние героя в «предлагаемых обстоятельствах», наполнить фразу содержанием, динамикой чувства, как слово зазвучит само собой. Я с этим положением не совсем согласен. Я знаю певцов и певиц, в том числе и в Большом театре, музыкальных и выразительных, но, слушая их, мне иной раз кажется, что они поют без слов.

Дело в том, что от природы не все одинаково наделены способностью ясно и четко произносить слова. И над дикцией надо специально работать. Иной раз причиной бывает вялая артикуляция, глубокий «перекрытый» звук; иной же раз певец думает лишь о том, как взять ту или иную ноту, и, приспособляясь к ней, безбожно калечит гласные. Мне приходилось слышать даже со сцены Большого театра такие «перлы»: «коварством жонским», «я ждо тебя», «готов обнять весь мер», «свищенная обитель» или «любовь свищенная», «я люблю тибя всем сирдцем». Таких примеров можно привести бесчисленное количество. Особенно часто грешат певицы, когда им в верхнем регистре встречается буква «и». Часто эта бедная гласная превращается в «е» и даже в «я». А вместо «ы» нередко звучит «а»! Прислушайтесь к дуэту, начинающему «Евгения Онегина», и вы нередко услышите, что сопрано вместо «Слыхали ль вы» поет «Слыхали ль ва». И это пушкинская Таня!

К сожалению, подобные «приемы» сейчас не преследуются дирижерами, а даже стали каким-то неписаным законом. В жертву звуку приносится слово, смысл... Я понимаю, что не все гласные бывают удобны певцам, но ведь на то есть упражнения, которые

мы должны петь всю жизнь, вырабатывая мастерство произношения в пении гласных и согласных. Как тут не вспомнить слова нашего Суворова: «Тяжело в ученье, легко в бою». Так и в пении. «...Необходимым условием для оперного артиста, без сомнения, является хорошо поставленный голос, который позволяет ему петь не только гласные, но и согласные,— говорил нам не раз Станиславский.— Согласные являются самыми важными, потому что именно они пробиваются через мощь оркестрового сопровождения...

— Согласные надо петь, смаковать,— повторял он.— Шаляпин допевал каждую согласную. Баттистини также. Бельканто не будет без согласных. Шаляпин поет каждую букву. Шаляпин умел петь на согласных, этим он отличался от других певцов... Дикция Патти — перламутровые гласные в золотой оправе согласных». Константин Сергеевич любил повторять афоризм: «гласные — река, согласные — берега» — и требовал от нас, чтобы мы прежде всего научились говорить:

«Вы должны читать стихи. Вы должны заниматься художественным чтением, чтобы чувствовать слово».

Всегда тщательно следил за дикцией певцов и Николай Семенович Голованов. Со свойственной ему запальчивостью он кричал, бывало, на злополучного исполнителя: «Это вам не у бабушки на кухне, это сцена! Будьте добры четыре рррр на слове князззззь!»

Когда я сознательно начал работать над Ленским, то особенно внимательно стал следить за языком, за произношением, которое уж в этой партии должно быть идеальным! Если Ленский поет: «Ах Ольга, Ольга, просчай навек!» — то обаяние пушкинского образа меркнет, как бы красиво ни взял тенор ля второй октавы. Когда Ленский произносит: «Всегда, везде одно мечтанье!» — это должно быть так сказано, чтобы слушатели поняли, что перед ними действительно поэт — поэт русский, понимающий и умеющий передать все волнующее обаяние родного языка. А вот в партии, скажем, герцога в «Риголетто» важнее прежде всего чувственная красота звука. Поэтому хороших исполнителей партии герцога на свете довольно много, а Ленские наперечет. Попробуйте партию Ленского спеть на итальянский манер, получится нестерпимо пошло (кое-кто пытался так петь — потерпел неудачу), потому что portamento и многие прочие приемы итальянизированного пения несовместимы ни с музыкой Чайковского, ни с пушкинским словом.

Хорошо произнесенное слово иной раз определяет успех певца. Крупные мастера театра всегда подчеркивали, что «фокус Шаляпина в слове» в том, что благодаря гениальной интуиции он овладел тайнами мастерства декламации и поэтому достигал не-

обычайного художественного воздействия. Поэтому Шаляпин, не обладая силой звука, например, известного баса Большого театра В. Р. Петрова, производил несравненно большее впечатление благодаря яркости фразы.

Станиславский и Сук любили «массировать» фразу, для того чтобы выделить в ней ведущие слова и в соответствии с этим окрасить в определенное настроение. В поисках необходимой интонации Сук предлагал по-разному произносить, например, известную фразу Чекалинского из «Пиковой дамы» («Чем кончилась вчера игра?»), акцентируя в ней то одно, то другое слово. При этом Станиславский признавался нам, что научился этому у Шаляпина, с которым много разговаривал по вопросам актерского мастерства при встрече в Америке. «Он утверждал,— говорил Станиславский потом своим студийцам,— что можно выделить любое слово из фразы, не теряя при этом необходимых ритмических ударений в пении».

Я стал понимать это с первого же своего оперного сезона. Приведу пример. Однажды на афише концерта, в котором принимали участие артисты оперы, значился «Рассвет» Леонкавалло в моем исполнении. Кто-то из певцов сказал при мне: «Вот Лемешев ставит в программу «Рассвет», а это ведь вещь драматического репертуара, это Додик Аграновский должен петь». Я внутренне не согласился с этим утверждением, но задумался...

— Да как же ты будешь подходить к верхнему ля,— продолжал мой оппонент,— ведь там такое нарастание, у тебя не хватит силы на такое forte.

— А зачем мне обязательно кричать во все горло? Ведь там слова «Буду любить я образ твой нежный». Вот я и возьму ля без нажима, певуче, легко, немного замедлю и выделю слово «нежный»,— сказал я.

— А знаете, товарищи, ведь он прав,— поддержал меня Сабинин.

Вот тогда я понял, что певец должен трактовать музыку исполняемого произведения, исходя прежде всего из своих данных.

Прочтя произведение, надо прежде всего выяснить его ведущее направление, мысль, а затем выделить «ударные» слова. На главное слово в фразе мы можем обратить внимание слушателей или силой звука, или проникновенностью тембра, какой-то особенно запоминающейся краской, нюансом. Но нельзя весь романс или арию спеть на одной краске, на одинаковой силе звука. Это будет скучно и фальшиво. Таким выдуванием воздуха из легких слушателя не увлечешь.

Позволю себе такое сравнение.

Вспомните, с какой томительной скукой вы слушаете иной раз какого-нибудь лектора, который бубнит о всем известных вещах, повторяет общие фразы, которые никак не затрагивают вашего интереса, не вызывают ответных мыслей, эмоций. Вспомните, что в подобных случаях слушатели начинают переговариваться, уходить и т. д. А ведь так помучаетесь вы всего минут тридцать... И то ждете не дождетесь, пока лекция не закончится. А теперь представьте, что вместо лектора перед вами певец, который так же равнодушно, без внутреннего отношения и веры в то, что произносит, «бубнит» музыку. Он поет арию, сцену, спектакль, а то и сольный концерт. Вы слышите звуки, иной раз даже приятные по тембру, но лишенные мысли и чувства. Разве не будет вам так же скучно, как и в первом случае?

Главная задача каждого исполнителя, с чем бы он ни выходил на сцену или эстраду, поселить в душе слушателя образ, ввести в мир человеческих переживаний и страстей. Вот чем увлекают нас хорошие актеры или музыканты. Только когда чужое чувство на мгновение станет и нашим, затронет струны нашей души, мы станем эмоционально богаче. Ведь в каждом предмете истинного искусства запечатлен опыт души не только его создателя, но и интерпретатора. Чтобы передать его слушателю, артист сам должен вызвать в себе эти чувства, ясно представить и пережить их, «увидеть» образ, и тогда его «увидит» и наш слушатель.

Возьмем, к примеру, один из самых популярных романсов Чайковского «Средь шумного бала». Все, конечно, помнят, что это воспоминание после бала о встрече, которая глубоко запала в сердце. Вероятно, это случилось не вчера: впечатление отстоялось, откристаллизовалось в чувство, пусть еще не очень определенное, но все время напоминающее о себе. Герой размышляет вслух, рассказывая о той, которая против его воли взволновала его воображение...

«Средь шумного бала, случайно,
В тревоге мирской суеты,
Тебя я увидел, но тайна
Твои покрывала черты».

Главное действие, содержащееся в этих строчках, заключено в словах «Тебя я увидел». Если петь предыдущую фразу на piano а эти слова на forte, они прозвучат грубо, нарочито. Но если две первые строки можно спеть просто, следуя за мелодией (ведь это только описание места встречи), то в слова «тебя я увидел» надо вложить большее значение, сказать их особенно проникновенно,

сильно (не в смысле силы звука, а чувства), передать жизнь души героя. Этого эффекта можно достигнуть и на mezza voce, даже чуть замедлив темп на трех главных словах.

В следующих четырех строках важно все, поэтому ничего не надо особенно выделять. Может быть, только немного выразительнее сказать: «Лишь очи печально глядели». Не надо прибегать к динамическому контрасту в строках:

«Как звон отдаленной свирели,
Как моря играющий вал».

Я слышал нередко, как, стремясь разнообразить краски, некоторые певцы первую строку поют piano, а вторую forte. Этот эффект прямолинейно иллюстративен, а излишняя детализация красок разбивает общее настроение музыки.

Далее набрасывается эскиз портрета той, которая волнует воображение героя:

«Мне стан твой понравился тонкий
И весь твой задумчивый вид,
А смех твой и грустный и звонкий
С тех пор в моем сердце звучит».

Последние две строки этой фразы, намекая о сложности, незаурядности натуры возлюбленной героя (смех и грустный и звонкий), являются уже признанием в любви. Как их спеть — должен решить сам исполнитель. Эти слова можно сказать на тысячу ладов — и мечтательно, и возбужденно, и с сожалением, и с восторгом. Но в них обязательно нужно вложить отношение, переживание героя романса. Я делаю на последних словах diminuendo, и слово «звучит» уже приходится на piano. В этих словах хочется выразить внутренний восторг, какое-то очень глубокое чувство. Ее грусть, которую он ощутил, отзывается и в его сердце:

«В часы одинокие ночи
Люблю я усталый прилечь,
Я вижу печальные очи,
Я слышу веселую речь».

Эти строки, мне кажется, можно спеть без особой подчеркнутости. Здесь должно царить спокойно-созерцательное настроение: это уже не чувство, а воспоминание о нем:

«И грустно, я грустно так засыпаю
И в грезах неведомых сплю,
Люблю ли тебя, я не знаю,
Но кажется мне, что люблю».

Настроение грусти не надо акцентировать — оно передает лишь общую эмоциональную настройку музыки — нежной мечтательности, «светлой печали». Выделить же важно последние слова, но не грубо, а проникновенно, так, чтобы они (особенно «люблю») запомнились слушателю. Здесь надо серьезно искать выразительность интонации, прежде чем вынести романс на эстраду. В этих словах не должно быть легкомыслия, но и не может быть грубой откровенности. Их надо произнести тонко, поэтично, убедительно. Необходимо на протяжении всего романса сохранить ритм вальса, не нарушая его; я прошу пианиста играть очень сдержанно, негромко, но взволнованно. Это та музыка, которая неотделимо слилась с образом девушки, запавшим в душу героя.

Мне он представляется хотя и молодым человеком, но уже и не совсем юным. Юноша обычно тотчас побежит искать встречи с той, которая пленила его воображение. Его чувства требуют немедленного действия, признания, ответа... Молодежи не свойственна рефлексия. Ей всегда кажется, что это и есть единственная настоящая любовь. Герой же Чайковского относится к тем людям, которые знают цену чувствам. Он, быть может, и никогда не встретится с той, которая его очаровала, не откроется ей. И может быть, именно поэтому в музыке звучит нежная грусть... Но он благодарен уже тому, что эта случайная встреча на балу дала ему несколько волнующих поэтических минут, пробудила чувства, быть может, уже погасшие, обогатила его память еще одним пленительным образом...

Все это плод многолетних размышлений — «Средь шумного бала» едва ли не первый мой романс из лирики Чайковского. Но вот совсем недавно я пришел к еще более простому решению исполнительской задачи в этом романсе. Дело не в том, как произнести финальную фразу. Важно голосом с таким восторгом и упоением описать облик незнакомки, взволновавшей героя (ее портрет дан в романсе через его воспоминание), чтобы для зрителя давно бы уже было ясно, что он влюбился... И тогда не нужно и особенно выделять последние слова. Они должны прозвучать просто и спокойно, как итог всего прежде вылившегося чувства. Конечно, я понимаю, что «простота» этого решения не так-то уж проста. Она требует огромной концентрации чувства на протяжении всего романса и вместе с тем — предельной поэтичной тонкости, я бы сказал, «воздушности» его выражения. Кстати говоря, именно такое — «на одном дыхании» — исполнение этого романса и наиболее точно обеспечивает сохранение его музыкальной формы, мелодическую законченность. Музыку Чайковского нельзя

«рвать» на отдельные фразы, слова. Она сильна именно своей целостностью. И здесь певцу опять же должен прийти на помощь опыт плюс воображение, способное зажигаться.

Каждый художник, конечно, найдет в музыке и словах произведения наиболее себе близкую трактовку. Но главное — избежать банальности, безразличия к тому, о чем поешь, нарочитой аффектации, грубой иллюстративности.

А ведь нередко певцы думают, что это и есть подлинная выразительность!.. Помню, как-то давно, участвуя в спектакле «Садко», я остановился за кулисами послушать арию Любавы («Всю ночь ждала его я понапрасну»). Певица исполняла ее очень хорошо, пела красивым, ровным звуком, с большой душевной правдой передавая страдания покинутой жены. Я слушал с увлечением, глубоко сочувствуя Любаве, как вдруг в середине арии, где она вспоминает о том, как раньше любил ее Садко («Давно ли называл меня своею ладой, во гусельки играл и звонки песни пел»), голос певицы зазвучал бравурно и весело, а на последнем «давно ль» он вновь стал грустным. Вот эта неожиданная светлая краска приобрела фальшивый тон потому, что она не была продиктована общим настроением арии Любавы,— ведь она с грустью вспоминает о прошлом!

Мне лично кажется, что слова «во гусельки играл и звонки песни пел» должны были быть самыми проникновенными, исполненными горя и сожаления. Ведь Садко играл и пел для Любавы, когда любил ее, а теперь он ее не любит, и не слышит больше Любава звонких песен гусляра... Вот какой эмоционально-психологический подтекст этой фразы, как и всей арии, которая должна быть пронизана единым настроением. Попытка же певицы разнообразить красочную палитру арии путем довольно примитивной иллюстрации отдельных слов и фраз вне связи со всей эмоциональной настройкой сцены привела к обратным результатам. Во всяком случае, я был выбит из настроения, и слушать дальше уже стало неинтересно.

Попытки иллюстрировать отдельные слова часто приходится наблюдать и в исполнении арии Мельника из «Русалки». Старик знает, что князь никогда не женится на Наташе и, видимо, не раз уже твердил дочери, что любовь князя надо использовать так, чтобы обеспечить себя и отца... Он не понимает, что Наташа никогда на это не пойдет, что ее любовь бескорыстна. Он пилит дочь, пытаясь еще раз внушить, как надо держать себя с князем.

«Уж если вдруг завидный вам случай подвернулся, умейте вы разумным поведеньем его тотчас и в руки взять, да — то ласками, то сказками... упреками, намеками старайтесь удержать...».

Подтекст здесь такой же, как во всей арии — любыми средствами, черт возьми, добивайся своего: если не женится, так пусть хоть деньги будут! Некоторые же певцы, как дойдут до слов «то ласками, то сказками», придают голосу ласково-приторные интонации, а на словах «упреками, намеками» умудряются добавить новой «красочки»: интонации приобретают приниженный характер — вымогай, дескать, выпрашивай на бедность. Подобные интонационные «краски» мельчат характер Мельника и разбивают музыкальный образ: ведь его «сверхзадача» в этой арии — от начала до конца — убедить наконец Наташу в необходимости позаботиться о себе. Он уже и сам не верит, что это ему удастся, и поэтому к концу арии еще больше злится на Наташу. Для того чтобы избежать штампа, надо не выискивать отдельные удобные для «окраски» слова, а определить общий характер произведения, его психологический подтекст и исходить прежде всего из него.

Путь к верному настроению, к образу подсказывает певцу его творческая фантазия. Воображение актера должно быть гибко и отзывчиво, чтобы вовремя прийти ему на помощь. Конечно, встречаются натуры, одаренные от рождения ярким воображением, талантом перевоплощения. Лучший пример этому опять же Шаляпин. Но кто скажет, что в этом не играл основную роль его интеллект? Именно богатство и живость ассоциативных связей, широкий кругозор, то, что дает и жизненный опыт и общение с великими образцами искусства, литературы, живописи, театра,— вот что̀ определяет талант актера. Это дар природы, но его надо все время тренировать, развивать.

В семнадцать лет, когда я пел один из своих первых романсов — «Хотел бы в единое слово» Чайковского, я мысленно представлял себе смутный образ любимой девушки, к которой обращался. Мне это было понятно потому, что я уже пережил платоническую любовь к деревенской красавице Груше, певунье и плясунье, острой на язык. Но со мной она была молчалива и скромна, видимо, отвечая взаимностью. И мы с ней молча сидели и глядели на закаты, на переливы света, отражающегося в речушке, и слушали пение соловьев...

Близость к природе, очевидно, с детства пробудила во мне любовь к ней, острое ощущение ее красоты и поэзии. И это тоже сыграло свою роль в моем художественном развитии. Помню, в юные годы я очень любил романс Гречанинова «Острою секирой ранена береза» (на слова А. Толстого). Когда я его пел, мне до слез было жаль бедную березу, и я ее как бы успокаивал. Перед глазами же

словно стояла стройная серебристая березка, которая росла около нашего дома в деревне. Весной был обычай подрубать кору березы и пить ее сок. Дерево обычно хотя и болеет от этой «операции», но не гибнет совсем. Однако наша березка почему-то засохла, погибла, и ее срубили... Я тогда не испытывал угрызений совести. Но потом, когда стал петь романс Гречанинова, вдруг сразу вспомнил нашу бедную березку, что, очевидно, и помогало выразительности моего исполнения.

Уже в юности, исполняя песни, я пытался представлять себе того, к кому обращаюсь. Потом, в 20-х годах, я узнал, что это называется «объект» и что актер прежде всего должен его ясно видеть в своем воображении.

Но, конечно, нельзя исполнителю опираться только на непосредственные ассоциации, да в этом и нет нужды. На помощь певцу обычно приходит его чуткое воображение, оно помогает представить себе героя произведения, понять его душевное состояние, зажечься его чувствами. Здесь входит в свои права магическое «если бы». Разобравшись в чувствах героя, мы говорим себе: «а если бы я оказался в таком состоянии, как бы я это сказал?» И я замечаю, как жизненный опыт, накопленные впечатления, привычка работать все более обогащают мое воображение. Старые записи меня уже не удовлетворяют — многое в них мне сейчас представляется незрелым, формальным, многое я теперь бы спел по-иному в смысле выразительности.

Приведу в качестве примера романс Чайковского «Примирение». Я раньше его трактовал более примитивно. Мне казалось, что герой романса — человек немолодой, даже очень немолодой, что он уже давно пережил свои чувства, свои страдания и теперь говорит о них как о далеком прошлом. При этом доминировало чувство обреченности, прощания с жизнью, ее радостями и волнениями. Слова, которыми начинается романс:

«О засни, мое сердце, глубоко,
Не буди, не пробудишь, что было...» —

очень укрепляют такое настроение. Я пел этот романс спокойно, как бы смирившись со всем, что было, и не ожидая ничего.

Но потом, вернувшись вновь к этому романсу, я посмотрел на него иначе. А может быть, подумал я, моему герою всего лет двадцать пять или около этого, может быть, он только-только пережил первое разочарование, был обманут в своих чувствах, но они еще не сгладились, не отгорели, не остыли?.. Тогда ведь вся музыка зазвучит по-иному! В ней должно ощущаться напряжение,

боль свежих ран, отчаяние и горечь бунтующей, не смирившейся души.

Но это горечь не безнадежности, а протеста. Герой не сражен, он не сдается, он не отказывается от любви, но он хочет вырвать с корнем из сердца то, что прежде любил, потому что оно оказалось недостойным его доверия и надежд. Недаром средняя часть романса экспрессивна: энергичный ход в басах, мелодия длительно нарастает к верхнему си-бемоль. Именно музыка, а не текст дает повод к такой трактовке, она говорит не об упадке и смирении, а о душевной борьбе героя, познавшего цену жизни, но не отказывающегося от нее. Мне кажется, что такое понимание ближе и к музыке Чайковского и к психологии нашего человека, в основе своей чуждой покорной отрешенности...

Я остановил внимание читателя на этом примере, потому что Чайковский очень популярен в народе, его музыка и высокохудожественна и очень доступна слушателям. Но петь его трудно: певец, не обладающий вкусом, умением анализировать эмоциональное содержание романса, легко может впасть в «минорный» тон, слащавую сентиментальность, сделать Чайковского эдаким нытиком и пессимистом, что абсолютно не отвечает его музыке. Случается же это часто потому, что стихи в романсах Чайковского не всегда принадлежат первоклассным поэтам и отражают моду того времени на элегические, сентиментальные настроения. Надо помнить всегда, что, как бы ни ценить слово в романсе или арии, в первую очередь при оценке общего настроения необходимо исходить из музыки. Ибо слово, как я уже говорил, может быть спето с различными интонационными оттенками, так как сам музыкальный образ обладает большой емкостью содержания.

Вспоминается рассказ Серова о его беседе с Глинкой. Серов высказал Глинке свое удивление по поводу того, что в его исполнении (Глинка, как все знают, был замечательным певцом, гениальным интерпретатором своих произведений) одна и та же музыка в различных куплетах каждый раз получает новое выражение, новый психологический оттенок.

Глинка на это ответил, что «в музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент; придавая устам то улыбку, то серьезное, то строгое выражение. Учителя пения обыкновенно не обращают на это никакого внимания,— прибавил Глинка,— но истинные певцы, довольно редкие, всегда хорошо знают эти ресурсы».

Кстати, о Глинке. Вот у кого в музыке всегда отчетливо продекламировано слово! Поглядишь в ноты — все кажется так просто, словно бы и петь нечего. Когда же начнешь работать, то трудностей не оберешься... Возьмем, к примеру, партию Баяна. Тесситура средняя (верхняя нота — соль второй октавы), по музыке и словам все, казалось бы, доступно. А одолеть трудно. Песнь Баяна глубоко содержательна по своей философской мысли, петь ее надо широко, наполненно и свободно, без форсировки. Но, оказывается, именно философичность, отсутствие динамики чувств, действия создают для певца безмерные трудности, особенно если учесть, что тесситура арии широко использует переходные ноты. Здесь певец должен быть во всеоружии вокального мастерства.

Вообще Глинка представляет огромные, еще недостаточно теоретически осознанные, мне кажется, трудности для певцов. Говорю — теоретически, потому что на практике, видимо, они осознаны, так как в последние годы студенты консерваторий и других музыкальных учебных заведений весьма редко обращаются к музыке Глинки. Очевидно, не всем хочется преодолевать трудности. Об этом наглядно свидетельствуют результаты проводимых у нас всесоюзных вокальных конкурсов имени Глинки. И поскольку они будут проходить периодически, бесспорно, интерес педагогов и студентов к музыке Глинки повысится, будут созданы традиции его исполнения. Но пока, скажу честно, эти соревнования показывают, что Глинку поют у нас мало и неохотно. И не только в консерватории, но и на концертной эстраде.

Как певец я знаю, что произведение надо не один раз спеть на публике, чтобы по-настоящему впеться в него, найти все необходимые оттенки, всю тонкость музыкальной выразительности, определить свое отношение к исполняемой музыке. На все это нужно время и практика.

Многие же певцы не только часто не понимают всей глубины музыки Глинки, но даже не осваивают по-настоящему ее технически сложной фактуры. Исполнителей здесь на каждом шагу подстерегают не только «каверзы» чисто вокального порядка (тенора, например, часто «спотыкаются» на переходных нотах — фа, фа-диез, используемых Глинкой достаточно часто). Простота, которую требует от певца музыка Глинки,— сложная простота. Она рождается и содержанием, в котором заложены тончайшие оттенки эмоций, глубоких и искренних, и классической стройностью и строгостью музыкальной формы. А главное — и содержание и форма у него находятся в редком равновесии.

Глинка не иллюстрирует текст, но создает музыкальный образ, аналогичный поэтическому не только по эмоционально-психологическому строю, но и по особенностям композиции, ритмической структуре, цезурам, интонациям. Поэтому стоит исполнителю где-то нарушить строгость формы, «нажать» на чувство, затянуть ноту или, наоборот, ускорить, как тотчас появляется манерность, сентиментальность, абсолютно чуждые глинкинской музыке, убивающие ее прозрачную чистоту и свежесть. Да и уж очень узко используется в концертном репертуаре вокальное наследие Глинки. Если и поют его, то почти обязательно — «Сомнение», «Скажи, зачем явилась ты», «Не требуй песен от певца» и немногие другие романсы и песни. Более же трудные и менее «запетые» почти не исполняются. Видимо, считается, что они «не популярны»!

А какой неподнятый пласт все камерно-вокальное наследие Мусоргского! Часто ли на эстраде поют такие его шедевры, как «Семинарист», «Раек», «Песня Еремушки», «Сиротка», «Забытый», цикл «Без солнца» и многое, многое другое, составлявшее эпоху не только в русской, но и в мировой вокальной музыке. В лучшем случае звучит что-нибудь из его вокальной лирики, немного из «Детской». Надо поблагодарить Г. Вишневскую и М. Ростроповича, И. Архипову за то, что они восстановили в своих правах на концертной эстраде гениальнейший цикл Мусоргского «Песни и пляски смерти». Но вокальный конкурс имени Мусоргского, прошедший несколько лет назад, наводит на самые печальные мысли... Мне кажется, что причиной забвения в последнее время многого из того, что составляет гордость русской музыки, является стремление певцов добиться успеха с наименьшей затратой сил и труда. Ведь Мусоргского, как и Глинку, нельзя просто петь, его надо осмыслить. А именно мыслью часто бывает беден «багаж» некоторых вокалистов. Когда же отсутствует мысль — то нет слова и дикция «хромает»...

Не потому ли в последнее время некоторые одаренные певцы столь рьяно увлекаются ходовым итальянским репертуаром, что он приносит быстрый успех и позволяет иной раз замаскировать отсутствие мысли и подлинной эмоции — чисто звуковыми эффектами? Эти певцы часто не понимают даже, что успех им приносит не их исполнение, а любимые в широких кругах слушателей мелодии. К счастью, такие явления не столь уж показательны. Можно назвать молодых певцов, которые плодотворно и много работают, и если их успех не столь блестящ и громогласен, зато он, бесспорно, будет прочнее, серьезнее, художественнее: они смогут вырасти в настоящих мастеров.

Как же приобрести вокальное мастерство? Этот вопрос часто волнует моих корреспондентов.

Хочу предупредить начинающих певцов, что кроме голоса, музыкальных и сценических данных они должны обязательно обладать еще одним необходимым качеством. Это — всепоглощающая, не дающая покоя, почти сумасшедшая любовь к пению. Если молодой певец обладает этим качеством при наличии всех других, можно смело начинать учиться пению.

Профессиональное обучение вокальному искусству, как я уже писал, лучше начинать с восемнадцати-девятнадцати лет, когда организм уже сформировался. И, конечно, надо искать чуткого, талантливого педагога, с большим опытом. Это важно прежде всего для того, чтобы с самого начала был правильно определен характер голоса. Только при этом условии занятия принесут пользу, а голос будет крепнуть и развиваться. Часто же бывает так, что певец, будучи уверенным, что у него баритон или даже тенор, изо всех сил вытягивает голос вверх, а у него в конце концов оказывается... бас! Или наоборот, «густит» звук на нижнем и среднем регистре, а у него впоследствии определяется тенор! Так же часто путают сопрано с меццо-сопрано. И надо сказать прямо, что такая ошибка педагога иной раз очень дорого стоит начинающему певцу — его профессиональное развитие может порой и вовсе остановиться. Кроме того, когда певец поет «не своим» голосом, то малые успехи поселяют в его душе разочарование, неудовлетворенность, сомнение, часто приводящие к психической травме. Не случайно среди неудавшихся вокалистов можно встретить почти маниаков, которые всю жизнь ищут «секрет» постановки голоса или, наоборот, воображают, что этим «секретом» владеют только они одни. Но это уже, конечно, крайности. Во всяком случае, обучение пению — процесс сложный, даже при том условии, если характер голоса сразу же определится правильно. Мне кажется, достаточно наглядно это показал я на своем собственном примере, рассказывая о консерваторских годах и дальнейшем певческом пути.

Сейчас, почти пятьдесят лет отдав оперной сцене и концертной эстраде, я могу смело сказать, что в ученические годы певец иногда только ощупью находит ту верную тропинку, которая выведет его на широкую и правильную дорогу подлинного вокального мастерства. Когда оно придет — точно установить срок невозможно. Это прежде всего зависит от самого певца, его восприимчивости, вкуса, наблюдательности, ума и, бесспорно, трудолюбия и воли, умения подчинить всю свою жизнь, все привычки главной жизненной цели — искусству.

Приведу в пример замечательного советского певца Георгия Михайловича Нэлеппа. Он не обладал каким-либо особо могучим голосом, но так им владел, так совершенна была его дикция, его кантилена, что его меццо-характерный тенор свободно и легко одолевал самые трудные драматические партии. Слушавшим Нэлеппа всегда казалось, что для него не существовало вокальных препон.

Но это не было только «даром небес». Нэлепп начал свой профессиональный путь рано. Уже в конце 20-х годов он пел на ленинградской академической сцене. Но подлинный успех, как и подлинный расцвет его мастерства, пришелся на последние десять-пятнадцать лет его работы в Большом театре. Это был результат исключительно упорного труда, которому певец целиком отдал свою жизнь, и, конечно, решающую роль в плодотворности этого труда сыграла встреча Нэлеппа с выдающимся оперным дирижером А. М. Пазовским. Арий Моисеевич, можно сказать, выпестовал певца, помогая своими советами, прививая ему строгую профессиональную дисциплину, воспитывая благоговейное отношение к труду, к музыке, к искусству.

Мне кажется, что весьма точно раскрывают смысл художественного мастерства слова П. И. Чайковского: «Крупные произведения искусства ценятся не столько по силе непосредственного творчества, в них проявившегося, сколько по совершенству форм, в которые вылилась эта сила, по равновесию частей, по удачному слиянию идеи с ее внешним выражением».

Так и в пении. Главный его художественный эффект не столько в самой природе голоса, сколько в совершенстве владения им, в мастерстве кантилены, в свободе верхнего регистра, в ровности всего диапазона, в неразрывном слиянии звука и слова, в безупречном пользовании палитрой динамических красок.

Это легко познается на практике. Разве не бывает так, что на концерте с первых же тактов музыки певец поражает вас силой и красотой своего голоса, и вам кажется, что слушать его — одно наслаждение. Но споет он несколько пьес, и вы чувствуете, что певец постепенно перестает вас интересовать, что вам скучно, и вы уже были бы рады уйти домой.

А бывает и по-другому. Сначала голос певца кажется мало интересным, лишенным красоты, даже, может быть, несколько неприятным по тембру... Но постепенно, после двух-трех романсов, вы словно уже не замечаете этих недостатков, певец все больше вас увлекает и вы с удовольствием и даже волнением слушаете всю программу. И в конце концов он становится одним из самых ваших любимых исполнителей.

Такие факты, которых можно назвать очень много, говорят, что один голос без мастерства стоит очень мало. Это лишь сырой материал, глина, из которой художник должен вылепить произведение искусства. Этим художником и должен стать сам певец.

Мне хочется, чтобы мои читатели, особенно те, кто желает приобщиться к искусству пения, поняли, что мастерство — понятие не техническое, а художественное. Мастером будет считаться певец, не только свободно и ровно поющий, но, главное, достигающий определенного эстетического воздействия, волнующий мыслью, идеей, чувствами, которые он находит в музыке.

Я напоминаю об этом особенно настойчиво, так как хочу немного поговорить о технических проблемах. Но сделать это можно лишь умозрительно. На практике техника должна быть в полном подчинении у художественного начала, служить ему, быть с ним в тесном единстве. И когда говорят, что искусство пения — это искусство дыхания, это верно лишь при условии, что дыхание равно служит и техническому мастерству певца и его художественным намерениям.

Дыхание вообще основа жизни. В равной мере оно является и основой любого актерского мастерства. Но естественно, что для певца правильно поставленное дыхание определяет всю его дальнейшую профессиональную жизнь. Вырабатывается дыхание на упражнениях. И очень важно для певца закрепить в своих ощущениях правильное дыхание, выработать соответствующие рефлексы, чтобы не «запирать» его при исполнении романса или арии. Это, пожалуй, самый главный момент в профессиональном обучении певцов.

Я не педагог и не пишу учебник. Поэтому не буду рассказывать о том, как работать над дыханием. Это дается только в практических занятиях с педагогом, ибо всегда нужен контроль опытного уха.

Скажу только, что многие педагоги советуют начинающим певцам набирать воздух в легкие через нос. Так рекомендует итальянская школа, исходя из того, что при дыхании ртом воздух будет слишком сильно сушить слизистую оболочку, а она является «главным певцом». Это действительно возможно в старом итальянском репертуаре, где мало действия и много длинных арий и ансамблей, да еще с определенной скидкой на оперную условность. Однако время, мне кажется, вносит некоторые поправки в итальянские «рецепты». При дыхании через нос могут возникнуть непредусмотренные «шумовые эффекты», которые неизбежно нарушат иллюзию жизненной правды и вызовут смех в зрительном зале.

Нам нужно учитывать требования реализма и эстетики восприятия, особенно в современном оперном репертуаре. Ну действительно, представьте себе, ведут диалог два человека, не важно, кто они по профессии. Один из них задает вопросы, а тот, прежде чем ответить, вдруг закрывает рот, втягивает носом воздух и только потом поет. А что делают зрители? Конечно, смеются!

Многие певцы, как правило, теперь пользуются обоими видами дыхания одновременно. Советую и молодым певцам осваивать этот метод.

Теперь о типе дыхания. Мне кажется наиболее целесообразным использование грудобрюшного дыхания. В нижнем и среднем регистрах можно применять грудное дыхание, достигая полного, яркого звука, хорошо резонирующего в груди. Это придаст голосу необходимую теплоту, задушевность, выразительность и, что особенно важно, даст легкую, эластичную филировку звука. При переходе же на верхние ноты певец должен переключаться на брюшное (диафрагмальное) дыхание. Тогда появляется глубокая опора звука, сильный столб воздуха раскрывает всю гортань, посылая звук в верхние резонаторы. Так формируется головной звук, красивый, крепкий, наполненный. Можно при верхних нотах брать дыхание в два приема — сначала включать грудь и ребра, а затем опираться на диафрагму. Эффект один и тот же. Надо твердо помнить, что при формировании звука mezza voce и piano работа дыхания никак не снижается, а, наоборот, требует особого внимания.

Если снять голос с дыхания, то немедленно включатся в работу мышцы гортани — ведь что-то должно поддержать звук. А при мышечном напряжении (не говоря уже о том, что так долго не пропоешь) звук, как правило, получается некрасивой окраски, зажатый, плоский, открытый, а то может случиться и просто «кикс», то есть на какое-то мгновение звук прервется.

Все это достаточно известно. Но я не собираюсь открывать Америк, как и не собираюсь учить. Моя цель — дать самое элементарное представление о сути вокального мастерства тем молодым людям, которые жадно стремятся к искусству, часто не подозревая, что за блеском славы стоит всегда большой и сложный труд. Не овладев основами вокального мастерства, многие уже торопятся к сценической деятельности, стремятся «создавать образы». А ведь сцена требует экспрессии, драматизма, силы, и если все это не поддержано мастерством дыхания, то певец прибегает к помощи мышц гортани, форсирует, «жмет» звук, стремясь как-то приспособиться, выйти из положения.

Если, например, молодой певец говорит мне, что в партии Германа у него не выходит лишь сцена грозы, хотя отдельно он может спеть любое место из нее, включая и верхнее си, то я понимаю, в чем дело. Это значит, что он потерял уже правильную настройку дыхания и опирается на мышцы гортани. Отсюда — форсированный зажатый звук, переутомление связок. Поэтому, когда певец подходит к верхнему си, он уже выдохся, устал — напряжение мышц гортани требует большой затраты энергии, излишних физических усилий. Для того чтобы избавиться от вмешательства мышц гортани, нужно совершенно освободить нижнюю челюсть, тогда мышечное напряжение будет невозможным.

Напомню о «секрете», который необходимо знать каждому оперному певцу, для того чтобы свободно довести до финала любую трудную сцену. Для этого, даже в самых драматических ситуациях, необходимо находить моменты для отдыха. Я имею в виду отдых не только в паузах, но и в процессе пения, когда надо строго соразмерять степень напряженности звука в каждом отдельном случае. Об этом, впрочем, я довольно подробно рассказывал, когда говорил о партии Ромео. Для того чтобы, например, хорошо взять верхнее си в фразе Германа: «Она моею будет, она моею будет, моей...» — звук надо нагнетать постепенно, от одной фразы к другой, и выдать полностью силу голоса только на переходе с фа-диез на си. Здесь нужно помнить и о том, что легко и крепко поставить верхнюю ноту возможно лишь при условии высокой позиции и предыдущей ноты, но не нажимать на нее: чем легче и свободнее она будет, тем чище и крепче прозвучит верхняя нота. Энергию всегда нужно сохранять, какой бы запас у вас ни был. Не случайно многие наши певицы, исполняя первую арию Виолетты, выпускают два такта перед заключительным ми-бемоль, которого, впрочем, в клавире нет, но по традиции оно считается необходимым.

Рассчитывать силы нужно не только для певца, но и для публики, которая тоже находится в напряжении. В каких-то моментах и она отдыхает вместе с певцом, чтобы затем с еще большей экспрессией и вниманием воспринимать самые значительные места. В этом я наглядно убедился на своих сольных концертах; их программу теперь я составляю так, чтобы трудные, драматически напряженные романсы чередовались с более легкими по содержанию и по техническим требованиям; и я вижу, что это облегчает и восприятие слушателей.

Вспоминаю, что где-то в начале 30-х годов я слушал ночью по радио «Фаворитку» Доницетти, передававшуюся из Рима. Пар-

тию Фернандо пел замечательный, один из самых моих любимых итальянских певцов, Бениамино Джильи. Целиком эту оперу я тогда не знал, но по манере исполнения Джильи я безошибочно стал угадывать, когда близился ответственный момент, сильная фраза в высоком регистре, верхняя нота... Он предварительно собирал звук на среднем регистре, ставил его на высокую позицию и снижал динамику. Вслед за этим звучала великолепная верхняя нота. Если же Джильи пел широко, давая полный звук на центре или даже на переходных нотах, то можно было быть уверенным, что высокой ноты вскоре не будет. К концу оперы я уже так привык к его манере, что словно в ноты глядел. Джильи — блестящий мастер, и его опыт нам следует учитывать.

Вообще же на среднем регистре или на переходных нотах не стоит увлекаться особой широтой звука. Этим надо пользоваться в особых случаях, когда того требует сценическая ситуация. Пение на предельной силе звука рано изнашивает голос. К тому же всегда приятно слушать певца, ощущая, что у него есть еще что-то в запасе. А форсировка, кроме всего прочего, ведет к фальшивому, интонационно нечистому пению, что уже вступает в прямое противоречие с художественностью исполнения. Надо твердо помнить, что наполненная перенапряженным звуком середина затрудняет свободный переход к верхнему регистру.

Теперь о режиме певца. Никогда за пятьдесят лет моей певческой деятельности я не выпел из дома, не попев с утра хоть двадцать — тридцать минут, не поработав над звуком. В такой настройке нуждается не только аппарат, но и вся психика певца. Это дает зарядку на труд, на серьезное отношение к своему делу, вырабатывает дисциплину.

Занимаясь ежедневно по утрам пением, не надо торопиться. Все должно быть строго размерено и обдумано. Через каждые десять минут занятий следует делать по две-три минуты перерыва, сохраняя полный покой, не нужно даже разговаривать. Ни в коем случае не следует начинать эти домашние занятия с полного звука. Голос необходимо сначала разогреть, начиная с piano, на широком, активном дыхании. Голосовой аппарат требует подготовки, поэтому начинать петь надо не с полного диапазона, а примерно в пределах полутора октав до фа-диез включительно (баритон ниже на терцию, бас — на кварту, соответственно и женские голоса). И только постепенно, так минут через пятнадцать после такой тренировки, можно идти вверх. Иначе может случиться, что связки, с утра еще не подготовленные к активной деятельности, сразу не отзовутся, а певец, думая, что он не в голосе, на-

чинает «жать», форсировать звук и переутомляет связки. Иногда так можно выбить себя из формы на весь день. Ведь любой спортсмен должен обязательно поначалу разогреть свои мышцы. Даже конь не возьмет сразу свой предельный бег.

Конечно, некоторые певцы сразу находят нужное самочувствие и не нуждаются в предварительной подготовке певческого аппарата. Но они представляют собой исключение из общего физиологического закона. Главное — понимать, что голос требует постоянной тренировки, певец должен всегда быть в творческой форме. Работа над голосом не терпит перерывов (конечно, кроме летнего отдыха, во время которого нельзя увлекаться «халтурами». Отдых необходим полный). Один мудрец сказал: «Человек, стремящийся ничегонеделанием продлить свой век, уподобляется певцу, который молчанием хочет усовершенствовать свой голос». Эти слова надо помнить и работать над голосом каждый день серьезно и внимательно.

После отпуска, длительного перерыва надо распеваться не менее десяти-двенадцати дней, начиная буквально с азов. Поначалу создается впечатление, как будто полностью утрачена профессиональность. Но надо постепенно, тщательно, избегая какого бы то ни было напряжения голосового аппарата, упражнять мышцы грудной клетки, диафрагмы, внимательно следя, чтобы мышцы гортани были спокойны, не участвовали в формировании звука.

Строгий режим помогает певцу сохранять в исправности свой инструмент — голос. У начинающих певцов голос не находится в состоянии стабильности не только из-за недостаточности мастерства, но очень часто по неумению оберегать его, короче говоря — из-за отсутствия гигиены. Нельзя не только петь, даже говорить на морозе. Не случайно певцы кутают горло — абсолютно закалить певческий аппарат невозможно. Не следует, однако, в этом отношении доходить до крайности и прятать шею в «футляр». По утрам, после зарядки обязательно нужно принимать душ комнатной температуры. Не следует бояться обмывать шею холодной водой. Нельзя злоупотреблять спиртными напитками — они раздражают, сушат слизистую оболочку. Особенно вредно петь в гостях, на вечеринках, которые часто сопровождаются выпивкой. Но самый страшный враг голоса — это курение. Обладателям высоких голосов не рекомендуется «басить», говорить на низкой позиции — от этого теряется настройка, утрачивается форма. И, само собой разумеется, нельзя петь репертуар, непригодный для голоса данного певца — то есть лирический певец не должен петь драматиче-

ский репертуар, особенно в первые годы, пока он еще не научился приспособлять его к своим данным. Увлечение же на первых порах драматическим репертуаром приносит двойной вред: изнашивает голос певца, в первую очередь иссушает его главное качество — тембр и не дает слушателю полного удовлетворения, так как лирический голос не в силах передать экспрессию драматического образа.

Поэтому я всегда испытываю сожаление, слушая, как лирические баритоны исполняют партии Грязного, Амонасро или князя Игоря, в то время как им надо петь россиниевского Фигаро, Жермона, Елецкого, Онегина... Лирико-колоратурному сопрано следует начинать с партий Розины, Джильды, затем Виолетты и Людмилы, а нельзя петь Татьяну или Мими. Так же надо выбирать по голосу и концертную литературу.

Хочу обратить внимание певческой молодежи и их руководителей на необходимость самостоятельной работы певца. Тот, кто прочел эту книгу, поймет, что моя судьба сложилась так счастливо во многом потому, что я без ума был влюблен в свою профессию, мог легко принести ей в жертву любое удовольствие и главной моей жизненной потребностью было пение. Я пополнял свои познания в вокальном искусстве, жадно черпая их всюду, где только мог,— и в классе педагога, и в беседах с товарищами, и в студии Станиславского, и на спектаклях Большого театра, и в концертах Шаляпина и других больших мастеров. Но особенно мне помогло уже складывающееся умение самостоятельно готовить свои партии.

Читатели, вероятно, помнят, что первый сценический успех доставила мне партия Берендея, которую я спел в Свердловске, срочно заменив на репетиции заболевшего премьера. Эту партию я выучил еще в Москве, в основном сам, выстукивая на фортепиано свою вокальную строчку. Иван Николаевич Соколов лишь шлифовал мою фразировку. Конечно, пытливо, со всей остротой юношеской памяти я вслушивался в музыку оперы на репетициях, на которых всегда присутствовал, хотя и не входил первоначально в состав участников спектакля. А потом, когда мне дали на подготовку партии Альмавивы двенадцать дней, я точно в срок выучил ее, хотя имел всего только восемь уроков с концертмейстером. В девять часов утра я уже сидел в классе и часа полтора сам разучивал свою партию, а затем, еще после обеда, проводил за фортепиано часа два. С дирижером же встречался перед спектаклем всего два или три раза. Потому и смог в первый же свой сезон выступить в спектакле вместе с такими мастерами, как Гр. Пиро-

гов и В. Ухов. При этом я так точно и крепко выучивал партии, что больше уже не возвращался к черновой работе над ними. А вот Н. С. Ханаев вообще почти не пользовался уроками в театре. В те годы, в отличие от нынешней практики, уроки с концертмейстером давались артисту главным образом для проверки и уточнения партии. И это мобилизовало певцов, заставляло их работать серьезно, вдумчиво и ответственно.

Я глубоко благодарен судьбе и за то, что она столкнула меня в творческой работе с выдающимися художниками, которые не только многому научили меня, но и воспитали в строгой дисциплине. Помню первую встречу с В. А. Лосским в Тбилиси, где он ставил «Князя Игоря». Он начал с предупреждения:

— Прошу принять к сведению — начало репетиции точно в указанный час. Я не допускаю опоздания ни на одну минуту. Все участвующие должны быть на своих местах за десять минут до начала. Я сам буду также в это время. Надо настроиться, собраться, и тогда репетиция пройдет плодотворно.

Потом Лосский в сравнительно короткий срок поставил оперу Потоцкого «Прорыв». В спектакле было двадцать семь картин — такое количество чистых перемен при тогдашней сценической технике могло быть осуществлено лишь при неукоснительной производственно-творческой дисциплине. Я к этому был подготовлен уже занятиями в студии Станиславского. И хотя сравнительно недолго пробыл в ней — дисциплина, воспитанная студией, навсегда вошла в мою плоть и кровь. Когда я говорю об этом, чувство горячей благодарности поднимается во мне ко всем, кто приобщил меня к той великой магической силе, которая зовется искусством.

Например, уже со времен студии я усвоил привычку приходить в театр не только на спектакль, но и на репетиции прямо из дома, чтобы быть бодрым, собранным, сосредоточенным. Так же и перед началом спектакля и во время него у меня в артистической уборной никогда никого не бывает, кроме гримера и портного, да и то, когда я их позову. Стоит же кому-нибудь ко мне войти, как я бросаю гримироваться и прошу зайти после окончания оперы. К этому в театре уже все привыкли, ко мне редко кто заходил во время спектакля...

И в заключение я хотел бы напомнить молодым певцам: *талант обязывает*. Его надо принимать не только как дар природы, обеспечивающий лавры славы и признания. Нет, талант накладывает ответственность на его обладателя, он требует от него большого труда для своего полноценного развития. Малоодаренному творчески певцу, может быть, и не нужно особого мастер-

ства, особой техники, потому что творческое воображение его скудно, бедна красочная палитра. Одаренному же певцу всегда будет недоставать мастерства, потому что его художественные устремления и желание всегда идут впереди его технических возможностей. Такие певцы, когда заканчивают уже по возрасту свою деятельность, обычно говорят:

— Вот если б теперь мне начать жизнь сначала, я бы знал, как петь.

И это, несмотря на то, что он пел действительно хорошо и был большим художником. Но талантливый человек всегда испытывает неудовлетворение.

«Чем больше талант и тоньше творчество, тем больше разработки он требует»,— писал Станиславский, этот великий провидец в искусстве. Вот почему я обращаюсь к вам, молодые певцы, берегите свои таланты, растите их, не разменивайте на дешевый успех, короткую славу, материальное благополучие. Вам много дано нашей страной, которая обеспечила неограниченные возможности расцвета всего отечественного искусства и каждого его таланта, каждого дарования, в котором горит искорка подлинного творчества.

Не забывайте, что вам выпала великая честь участвовать в формировании духовного мира строителей нового общества, что вы будете среди первых представителей великого искусства эпохи победившего коммунизма.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Каждый, кто обратился к этой книге, вероятно, прочел ее с интересом. Имя Лемешева обладает притягательной силой для всех поколений наших современников. Многих увлечет рассказ артиста о своем творческом пути. Молодежи, вероятно, эта книга поможет лучше понять, что такое искусство, особенно вокальное, как извилисты, сложны дороги к нему, сколько требует оно от артиста таланта, ума, сердца и, конечно, упорного, не прекращающегося всю жизнь труда.

Кто-то удачно сравнил творческий труд художника с героизмом покорителей горных вершин. Только альпинист одолеет одну высоту, как за ней открывается другая, еще более прекрасная, еще более недоступная. Так и в искусстве: за решением одной задачи тотчас встает другая, более сложная и поэтому особенно манящая, увлекательная. И так, пока словно бы не откроется весь могучий горный кряж со снежными шапками вершин, уходящими в неоглядную даль. И тогда становится ясно, что совершенствованию нет предела, что искусство безгранично и неисчерпаемо, как сама жизнь, что им постоянно движет вперед свойственная подлинно творческой личности неудовлетворенность, стремление к новым замыслам, к новым свершениям.

Такова, мне кажется, главная тема книги, или, говоря словами Станиславского,— ее «сверхзадача». Сергей Яковлевич сказал об этом по-своему, «простыми словами». Его книга интересна не поучениями мэтра, не наблюдениями холодного ума. В ней привлекает свое, личное, пережитое, идущее от сердца и поэтому глубоко правдивое. Именно это делает воспоминания Лемешева и ценным документом эпохи. Судьба Лемешева типична для послереволюционных поколений молодежи. Будущее волновало ее своими заманчивыми перспективами: все пути вели к знаниям, к творчеству, к увлекательным делам в самых различных областях строительства новой действительности. Надо было лишь приложить силы — а в них недостатка не было.

На примере Лемешева можно убедиться, как жадно рвалась рабоче-крестьянская молодежь к культуре, ко всему, что еще недавно было для широких масс народа запретным плодом, смутной мечтой, и как легко и счастливо зачастую складывалась судьба молодых людей, вступивших на путь искусства.

Ну да, скажут иные скептики,— у него талант! Да, конечно, чтобы стать певцом, артистом, художником, необходим талант, призвание. Но в старом мире плохо было и громадным талантам. Вспомним хотя бы, как, по выражению Горького, жизнь «поцарапала шкуру» Шаляпину, как трудно было ему себя проявить, пока, наконец, он не встретился с Мамонтовым, Рахманиновым, с замечательным коллективом живописцев, раскрывших его гений. Но жизнь «царапала» его и потом, в расцвете творчества и славы! «Русская публика меня любила,— я этого отрицать не могу,— вспоминал впоследствии певец.— Но почему же не было низости, в которую она бы не поверила, когда дело касалось меня? Почему, несмотря на преклонение перед моим талантом, мне приписывали самые худшие качества?» — вопрошал он с горечью на закате дней.

Лемешев, как и большинство его сверстников, этого не знал. Как в сказке, мальчонка из сапожной мастерской по мановению волшебной палочки революции находит свой путь к сцене. И в этом раскрылась не случайность, а глубокая закономерность новых общественных отно-

щений. Жизнь, казалось, сама шла ему навстречу, поощряя успехами, сближая с людьми, которые оказывали благотворное влияние на воспитание его таланта. Но это были не меценаты.

Учительница, руководившая школьной самодеятельностью в послереволюционной деревне, семья Квашниных, поселившая в нем мечту об оперном театре, завклубом в Твери, впервые выпустивший его на концертную эстраду, командир кавалерийской школы, пославший Лемешева на учебу в Московскую консерваторию,— эти простые советские люди твердо знали, что революции нужны таланты, что их нужно поощрять.

А затем Московская консерватория, возглавляемая тогда замечательным русским музыкантом М. М. Ипполитовым-Ивановым, известный певец и педагог Н. Г. Райский, человек большой культуры и знаний, певицы Большого театра Л. Г. Звягина и Э. К. Павловская, И. Н. Соколов и его семья и, наконец, Станиславский, великий реформатор русского театра, создатель школы реалистического мастерства актера. МХАТ и Большой театр, Шаляпин, Собинов, Нежданова, дирижеры Сук, Голованов, Пазовский,— словом, все лучшее, первоклассное, что наследовала тогда от русской демократической культуры молодая Советская страна, оказало непосредственное, «визуальное» воздействие на вступающего в творческую жизнь молодого певца.

Об этом говорит сам Лемешев. Но мне хочется здесь еще раз подчеркнуть условия, в которых нарождалось советское искусство, складывались судьбы его творцов. Рядом с Лемешевым вспоминаются и Н. С. Ханаев, прошедший суровый путь солдата первой мировой войны, и Н. К. Печковский, и А. И. Алексеев, и многие другие артисты, представившие новое, взращенное революцией поколение художников советского оперного театра. Но вряд ли кто подумает, что сами условия уже создавали артистов. Нет, видя перед собой великие образцы, молодые люди понимали, сколько нужно затратить труда, чтобы хоть немного приблизиться к ним, и не щадили своих сил.

Молодежь 20-х годов мало беспокоили бытовые неудобства, весьма скудный рацион питания, проблемы одежды. Можно было проходить чуть ли не все консерваторские годы в старой красноармейской шинели, есть три раза в день одни только блины на постном масле, жить в комнате при температуре, когда замерзает даже вода, бегать на рассвете в консерваторию, чтобы до начала уроков позаниматься на рояле или поучить романсы и арии. Трудности казались естественными и не стоившими внимания рядом с радостью приобщения к великому таинству искусства, постижения его «секретов», рядом с мечтами о сцене, о будущих ролях, об успехах...

Суровое время гражданской войны, борьба с интервенцией, с голодухой, сыпняком и другими бедами обернулись для поколений этих лет высокой романтикой труда, открытием новых горизонтов, безбрежных перспектив духовного роста.

Не потому ли уже в течение первого десятилетия советская культура приобрела новую могучую плеяду своих деятелей, так много сделавших во всех сферах ее развития? На одной только оперной сцене появились такие фигуры, как Барсова, Александр Пирогов, Козловский, Максакова, Лемешев, Печковский, Ханаев, Нэлепп, Головин, Сливинский, Рейзен, Преображенская и многие другие, определившие высокий уровень советского вокального искусства.

Учителя и старшие товарищи Лемешева поддержали его благоговейное отношение к театру, горячую влюбленность в пение, воспитали неутолимую потребность в творче-

ской работе ума и сердца, чувство самоконтроля и умение не останавливаться на достигнутом, всегда стремиться к «новым берегам»! Все это оказалось возможным потому, что добрые семена нашли благодарную почву: лирическую душу художника, еще в детстве растревоженную неброской красотой родной природы и поэзией народной песни.

Певцов с хорошими голосами можно встретить довольно много. Но только одна вокальная одаренность еще не позволяет назвать певца художником, недостаточно для этого и музыкальности, технической подготовки. Этими качествами должен в принципе обладать каждый подлинно профессиональный вокалист. Художника же отличает прежде всего яркая творческая индивидуальность, которая сказывается в своеобычном тембре голоса певца, его особой интонации и окраске, в характере темперамента и артистизма. Но главное — это наличие своей темы, интересной и содержательной, близкой и понятной современникам. Лирический герой Собинова своей предельной чистотой, славянской мягкостью, душевным благородством ответил идеалам прогрессивной русской интеллигенции, демократической молодежи в период подготовки революции 1905 года. Его Ленский стал бессмертным, потому что в этом образе отразились черты интеллектуального облика человека той поры, чистый, задушевный лиризм русской музыки и русской поэзии.

В наше время его место заступили Лемешев и Козловский, очень яркие и очень непохожие друг на друга художники оперной сцены. Лирический дар Козловского внутренне эпичен. Вот почему вершиной его творчества стал Юродивый из «Бориса Годунова», конкретная реалистическая фигура и в то же время символ огромного обобщения. «Судьба человеческая, судьба народная» — эти слова Пушкина могли бы послужить эпиграфом к монографии о певце. Эпичен и другой его незабываемый герой — Лоэнгрин. Не случайно и на концертной эстраде певца часто влечет к репертуару, выходящему за пределы любовной лирики.

Дарование Лемешева целиком лирично — в гармоничном сочетании тембра голоса с внешностью, с естественностью душевных движений. И при этом на нем лежит печать русского народного характера. Сын батраков из бедной деревеньки Старое Князево, затерявшейся где-то в густых лесах Тверской губернии, русоволосый юноша, почти мальчик, с голубыми глазами и обаятельной улыбкой, застенчивый, но не без юмора, с чисто русской смекалкой — таким приехал Лемешев в Москву искать свое певческое счастье... И покорил он строгую экзаменационную комиссию консерватории не силой голоса или необычайной широтой диапазона, а редким своеобразием и выразительностью тембра, в котором слышалась и «открытость» русского народного говора, и задушевность мягкого грудного звука, и русская «грустинка», а порой и русская забубенная веселость...

«Я беспечный парень.
Ничего не надо,
Только б слушать песни —
сердцем подпевать,
Только бы струилась
легкая прохлада,
Только б не сгибалась
молодая стать...»

Разве не сближает что-то Сергея Яковлевича с «последним поэтом деревни» Сергеем Есениным?! В чем-то они ведь схожи, даже внешне и по чертам характера — непосредственного, увлекающегося, с детства одинаково очарованные тихой прелестью сельского пейзажа... И тем более эта общность ощущается в народном облике их дарований, вскормленных грустно-ласковыми напевами русской песни и страстной

любовью ко всему, что зовется Родиной.

«Россия вольная
Страна прекрасная...»

Кому не запомнилась эта песня Ан. Новикова, прозвеневшая на всю Советскую землю в первые послевоенные годы в неповторимом звучании лемешевского голоса?!

Для тех, кто пережил и тяжелые годы войны и безмерную радость победы, эта песня и этот голос навсегда сольются с памятными днями счастья народа, насмерть раздавившего фашизм!

И разве не имел бы права Лемешев повторить слова Есенина:

«Я буду воспевать
Всем существом в поэте
Шестую часть земли
С названьем кратким «Русь».

Да, когда Сергей Яковлевич поет русские песни и романсы, особенно Свиридова, часто вспоминается Есенин... Конечно, подобные параллели всегда очень условны и приблизительны. Однако напрашивается еще одно сравнение, но теперь по принципу несхожести. Восемнадцатилетний Есенин попал в угарную жизнь предвоенного Петербурга, где плодились и множились декадентские школки и богемная тина засасывала крупные дарования. Семью годами позже девятнадцатилетний Лемешев, освоив строгую дисциплину советского кавалерийского училища, нашел в Москве верную дорогу профессионального развития и воспитания своего таланта. Его спасла революция. Раскрепощенные силы молодой Советской республики, казалось, сами подвигали его по лестнице успеха, счастливой профессиональной жизни. И это тоже способствовало гармоничности его искусства, его светлого лирического дара.

В тембре голоса Лемешева находит свое выражение лиризм его души, поэтическое чувство, простое, искреннее, теплое, удивительно естественное. Более сорока лет я знаю певца, и никогда не замечала в его исполнении гипертрофии выразительности, «надрыва», стремления воздействовать на аудиторию какимнибудь внешним эффектом, излишне долгой ферматой на высокой ноте или неоправданным портаменто... При всей выразительности его пения артистом всегда руководит прекрасное чувство меры, врожденный художественный такт, которые охраняют его от манерности, преувеличенных эмоций как в чисто вокальном плане, так и в сценическом поведении.

С естественностью душевных движений гармонирует и его внешний облик. Только встречаясь с Лемешевым в жизни, замечаешь, и то не сразу, что он сравнительно невысокого роста. На сцене это никогда не бросается в глаза. Артист на редкость пропорционально сложен, а сценический опыт безошибочно подсказывает ему, как надо держаться на сцене в том или ином случае, и, может быть, именно поэтому ему не страшен любой партнер, какого бы роста он ни был.

Я впервые увидела Лемешева в спектакле, когда он начинал свой четвертый сезон,— в 1929 году в Тбилиси. Трудно было тогда говорить об опыте певца. Наоборот, он подкупал именно редкой непосредственностью, предельной юностью всего своего облика. Но и тогда, помнится, в нем пленяла удивительная гармоничность, какой-то свет души и открытость характера, которые излучали его улыбка, взгляд, все существо артиста. Очевидно, способность к внутреннему перевоплощению, умение очень живо реагировать на все, что происходит на сцене с его героем, как говорится, «жить в образе», и обусловили естественность жестов и мимики певца, в которых тоже не было ни излишней суетливости, ни каменной неподвижности — никаких заранее обдуман-

ных поз, никакой «красивости»... Все было так, как нужно, ни более, ни менее.

Зная биографию Лемешева, я не раз задумывалась над тем, откуда у него эта благородная простота сценического поведения, это не бросающееся в глаза изящество движений, интеллигентность всего облика? Ведь он воспитывался не в светской гостиной, не в пажеском корпусе... Но скоро я поняла, что все объясняется одним словом: талант! Да, талант, который позволяет артисту, часто даже бессознательно, усваивать то, что он видит на сцене или в жизни и окружающей среде. А подобным талантом Лемешев владел в полной мере.

И он бесспорно впитал что-то от благородства героев Собинова, от всего того, что наблюдал и в театре и вокруг себя. А в этом отношении, как мы уже знаем, Лемешеву очень повезло.

Первой партией певца на профессиональной сцене был царь Берендей из «весенней сказки» Островского и Римского-Корсакова. Лемешеву было тогда двадцать четыре года. Более четверти века назад впервые сыграл роль Берендея В. И. Качалов на сцене Художественного театра. Лемешев, естественно, не видел этой работы Качалова. Но те черты, которые привнес великий артист в образ Берендея от себя, юный певец мог почувствовать позже, когда он в 20-х годах пересмотрел все спектакли Художественного театра.

«Время показало, что в юном Качалове были заложены те свойства, которые Островский дал своему Берендею.— писала Т. Щепкина-Куперник.— Ведь артистам особенно удаются те роли, те чувства, потенции которых таятся в их собственной индивидуальности. И в этих двух образах — реальном и сказочном — нашлось нечто роднившее их. Те, кто имел счастье знать Качалова в жизни, могли почувствовать в нем то, что он так замечательно передавал в своем Берендее: благородство, человеколюбие, веру в жизнь и красоту, тихий ласковый юмор, негодование против несправедливости. Все то, что делает образ Берендея таким пленительным, было близко душевной природе Качалова».

Воздействие качаловского образа на оперную сцену засвидетельствовано Собиновым, который после премьеры «Снегурочки» в МХТ записал: «Качалов фигурой, голосом, интонацией дает то, что мне всегда хотелось в опере,— столько мягкости, добродушия, какого-то патриархального величия в его Берендее».

Не случайно говорят о влиянии качаловского образа на Берендея Собинова. И можно не сомневаться в том, что черты артистической индивидуальности Качалова, отмеченные Щепкиной-Куперник, в какой-то мере повлияли и на образ, созданный Лемешевым, который владел даром творчески усваивать все, что было близко его лирической душе. К тому же, впервые дебютируя в роли Берендея на сцене Большого театра, Лемешев предварительно прошел ее с режиссером Лосским, в свое время талантливым певцом и актером, начинавшим у Мамонтова и близким к МХАТ в своих поисках правды. А Лосский уж наверняка не прошел мимо Берендея Качалова и Собинова. Но в Берендее — Лемешеве не ощущалось ничего подражательного, если, конечно, не считать серебристых кудрей и бороды властителя Берендеева царства. В памяти зрителей Большого театра 30—40-х годов этот поэтический персонаж Римского-Корсакова тесно связан именно с Лемешевым.

В его Берендее прежде всего не было ничего иконописного, что, если судить по фотографиям, отмечало образ мхатовской постановки — «тихоблагостный», по свидетельству

критики, «в духе изображения святых византийского письма». Берендей Лемешева, сохраняя мягкость, душевное обаяние, светлую доброту, вносил новую краску, которая придавала образу самобытность, приближала его к созданиям русского поэтического фольклора.

Это было сочетание мудрой простоты с предельной наивностью и чистотой почти юношеского сердца. Такое впечатление рождалось прежде всего от звучания голоса — мягкого и в то же время чуть-чуть открытого, ровно настолько, насколько это было нужно, чтобы придать тембру «светлость», озарявшую образ Берендея и выдававшую народность породившей его фантазии. Да, это был настоящий добрый царь из русской сказки. Музыка Римского-Корсакова, проникнутая светлой красотой русской песенности, обретала в голосе Лемешева особую рельефность. Уже в дуэте с Купавой, в первых коротких репликах Берендея: «Сказывай, слушаю», мягко скользящих вверх по полутонам, и затем в необычайной по напевной выразительности фразе, обозначенной композитором «dolce»: «Слышу я, девица, слезную жалобу, правда-то видится, горе-то слышится» — раскрывалось очарование русского национального характера, воплощенного в музыке и звучании слившегося с ней голоса певца. Это очарование с особой силой захватывало в каватине Берендея, кантиленная мелодия которой приобретала еще большую певучесть благодаря плавно нисходящему по полутонам остинатному движению солирующей виолончели. Голос певца не только выдерживал соревнование с полнозвучным, насыщенным сдержанной экспрессией тембром виолончели, но и сливался с ней на пианиссимо, как бы застыв в одном порыве восторженного чувства, благоговейного преклонения перед величественной красотой и бесконечным могуществом природы.

Трудная по тесситуре, требующая спокойного и широкого дыхания, абсолютно ровного звука на mezza voce на всем протяжении музыки, каватина всегда была венцом этой партии Лемешева; до сих пор память сохранила мягкие, ласкающие переливы его голоса, пастельные краски которого подготовляли нежный и звучный фальцет на верхнем си, завершающем арию. В этом лирическом гимне красоте и в других сценах Лемешев рисует Берендея вдохновенным художником, остро и живо чувствующим. Когда царь жалуется Бермяте:

«В сердцах людей заметил
я остуду,
Не вижу в них горячности
любовной,
Исчезло в них служенье
красоте,
А видятся совсем другие
страсти...
Кажись бы, я сейчас...
Эх, старость, старость!» —

в его голосе вдруг слышится и юная горячность и скрытый огонек чувства. А когда в ответ на вопрос Берендея, кто сможет увлечь Снегурочку любовью, женщины называют Леля, в голосе царя: «Какая честь тебе, пастух!» — вдруг звучит почти детская зависть, даже обида... И зритель понимает — этот сказочный царь вовсе не старик, его седая борода лишь символ мудрости, но не потухшего сердца — оно еще живет страстями, оно молодо и бьется простыми человеческими радостями.

Конечно, лирический тенор призван сам по себе выражать весеннюю пору жизни, первые цветения чувства, молодость... Но не каждому певцу дано нести эти краски с такой убедительностью, с такой непосредственностью и правдой, которые никогда не изменяли Лемешеву. Ведь гораздо легче сохранить звучность голоса, чем свежесть переживания. Именно этот счастливый дар позволил певцу пронести через всю

свою жизнь на сцене самый близкий, самый любимый им образ — образ Ленского.

Об этом своем герое, который прошел вместе с певцом всю его сценическую жизнь (в 1925 г. Лемешев впервые вышел на сцену Ленским, отечески напутствуемый Станиславским, а 13 ноября 1965 г. спел его в 500-й раз), артист подробно рассказывает сам. Сергей Яковлевич безусловно прав, говоря, что Собинов создал бессмертный образ пушкинского героя и последующим поколениям лирических певцов остались в наследство его традиции. Очевидно, это правда; трудно представить себе иного Ленского и по внешнему облику и по лирической душе, так проникновенно раскрытой им в музыке Чайковского... Заметный отход от собиновской традиции неизбежно, наверное, будет восприниматься как нарочитая модернизация образа и бесспорно вступит в противоречие с его музыкой. И все же следование традиции абсолютно не равнозначно бескрылому эпигонству, подражательству. Можно скопировать лишь внешние чувства, но это никогда не захватит слушателя, всегда будет выглядеть манерно и фальшиво. Чувство необходимо п е р е ж и т ь, и тогда никто не заметит, что внешность Ленского, его «кудри черные до плеч» перешли к певцу от кого-то по наследству. Индивидуальность артиста, если он ею обладает, всегда привнесет в образ что-то свое, неповторимое. И вот, вспоминая многих Ленских, слышанных и виденных на моем веку, могу честно сказать, что лучшим Ленским для меня до сих пор остается герой Лемешева. И не потому, что Сергей Яковлевич даровитее других певцов, а потому, что сама личность артиста, присущие ему черты очень подходят к образу юного поэта.

В нем есть и нежная мечтательность (вспомним первый выход Ленского: «Люблю я этот сад укромный и тенистый, в нем так уютно!»), и восторженный лиризм наивной и чистой души, и огневая вспыльчивость, и доверчивость, почти детская капризность, и обидчивость. И главное — все это проявляется очень естественно, правдиво, и вам кажется, что Ленский именно такой и есть, что он и не может быть иным.

Эта многогранность образа и делает его живым, притом ярко национальным характером. В ком еще, как не в русском человеке, можно встретить такие обаятельные и вместе с тем такие противоречивые черты, такую палитру жизненных красок, такую широту души и трепетность чувства, и такую вспыльчивость, неумение сдерживать свои порывы?

Насколько близко пришелся Лемешеву образ Ленского, подтверждают рецензии на его первые выступления в 1927 году в этой роли на оперной сцене. «Ленский — Лемешев. С первых же нот вас подкупает изумительная мягкость и нежность голоса... Перед вами был подлинный Ленский — «18-летний юноша с густыми кудрями, с порывистыми, оригинальными приемами á la Шиллер...»,— писал рецензент харбинской газеты, вспоминая слова Чайковского. А теперь приведу отзывы немецкой критики на гастроли Лемешева в Берлинской государственной опере в 1947 году:

«Образ Ленского у Лемешева в каждой фазе своего существования — правдив и убедителен... Он очаровывает своей обаятельностью... Небольшой, но чарующей красоты голос этого тенора обладает такой отшлифованной, тонкой техникой, что все звуки — от нежнейшего пианиссимо до форте — одинаково красивы. Пение такой легкости, непринужденности, такое естественное, без всякого напряжения является ярким признаком мастерства... Это искусство оттого так совершенно, что в каждом звуке живет душа,

каждый звук полон жизни»,— писали немецкие газеты. А еще через десять лет в связи с исполнением Сергеем Яковлевичем роли Ленского на рижской сцене в 1957 году известный латышский певец Артур Фринберг отметит «обаятельный, полный живых красок, неповторимо своеобразный лемешевский голос, высокий артистизм... органичное единство вокальной и сценической стороны».

Обаяние Станиславский называл «высшим артистическим даром». В день 35-летнего юбилея Качалова он ему писал: «Теперь, под старость, углубляясь думами и чувством в наше искусство, я прихожу к убеждению, что высший дар природы для артиста — сценическое обаяние, которое Вам отпущено сверх меры». Эти слова великого мастера театра можно было бы отнести и к Лемешеву. Да, обаяние, это таинственное качество невозможно приобрести, выработать трудом, усилиями, оно дается только природой и всегда побеждает сердца.

Мне кажется, что отчасти благодаря этому качеству так счастливо пролег путь Лемешева в жизни и в искусстве, люди всегда шли ему навстречу, стремились помочь, сделать для него что-нибудь хорошее. Обаяние Лемешев принес с собой и на сцену, наделил им своих героев.

Свежим обаянием юности овеян его герцог Мантуанский, беспечный, избалованный, капризный и вместе с тем обольстительный и искренний в своем непостоянстве. Искренность и непосредственность вместе с робостью и чистотой первого в жизни увлечения пленяют в его Альфреде. Этими чертами отличался и его Рудольф, беспечное дитя парижской богемы.

Лирическому певцу невозможно укрыться за внешней характерностью образов... Тем более он должен уметь жить на сцене чувствами своего героя. Одну из труднейших задач поставил перед певцом образ Ромео («Ромео и Джульетта» Гуно). Ромео, как и Ленский, был лучшим созданием Собинова. Известный скульптор Судьбинин запечатлел в фарфоре этого героя великого певца. И кто из любителей искусства не помнит фигуры фарфорового Ромео, исполненной неотразимой грации, какой-то воздушной полетности? Это само очарование юности, ее бессмертное воплощение. Роль Ромео значительно труднее Ленского и по сценической задаче, и по содержанию вокальной партии, по ее все нарастающему драматизму.

Сергей Яковлевич довольно подробно и очень интересно пишет в книге об этой своей работе. Скажу только, что мне довелось присутствовать на премьере «Ромео и Джульетты» в памятный всем советским людям первый день Великой Отечественной войны. Спектакль мало получил тогда откликов в прессе. Написанная мною довольно обширная рецензия для газеты «Советское искусство» затерялась где-то в редакции, так и не увидев света. Это и понятно. Газеты быстро перестраивались на темы, связанные с потребностями военного времени. Но в памяти сохранился изящный внешний облик Ромео — Лемешева, пластичность его движений, тонкие и мягкие, полудетские черты лица, окаймленного волной каштановых волос. И голос его, светлый и ясный, окрашенный в нежные, серебристые тона, мог принадлежать лишь юноше, едва ступившему на порог совершеннолетия...

А вот более поздний отклик на эту роль Лемешева. «В сцене у балкона, в знаменитом дуэте в опочивальне Джульетты, наконец, в сцене поединка артист раскрыл перед аудиторией все богатство своего вокального мастерства, все богатство своего актерского дарования. В самом деле, если публика горячо аплодирует великолепно спетой арии, в этом нет ничего удивительного. Но даже в обильной успехами практике Леме-

шева вряд ли часто случалось, чтобы взрыв аплодисментов был вызван ударом шпаги... Так именно было в сцене поединка с Тибальтом, сцене, которая по справедливости должна считаться актерским триумфом Лемешева. Артист прекрасно владеет своим телом, он юношески легок, но в аристократическом изяществе его Ромео все время ощущается железная крепость мускулов, а в спокойной сдержанности угадывается темперамент настоящего человека итальянского Возрождения». Это писал в 1945 году известный музыкальный критик В. Городинский в связи с возобновлением оперы Гуно на сцене филиала Большого театра.

В 1965 году исполнилось сорок лет со дня первого выступления Лемешева на сцене студии Станиславского, в 1972-м — почти пятьдесят лет его певческой деятельности, пятьдесят лет непрерывного успеха у самых широких масс слушателей. Сократив выступления на сцене Большого театра, певец не почил на лаврах заслуженного успеха, высокого звания народного артиста СССР и лауреата Государственной премии. Нет, он воспринял относительную свободу от строгого режима сцены как новую возможность для углубленной творческой работы над концертным репертуаром, для длительных гастрольных поездок по всему Советскому Союзу. На пороге своего семидесятилетия, после некоторого перерыва в связи с тяжелой болезнью, певец возобновил свою исполнительскую деятельность. Каждый год Лемешев выступает в крупнейших концертных залах Москвы, и чудо телевидения дает возможность видеть и слышать певца зрителям многих городов и колхозов, промышленных центров и новостроек нашей страны. И самое замечательное в этих концертах — их большая воспитательная сила. Это имеет особое значение сейчас, когда на нашей эстраде еще так много плохого, когда по радио и телевидению в «космическом» масштабе звучат лирические «песнюшечки» на тему, как сказал как-то Алексей Сурков, «ты да я, да мы с тобой»... Бывает и так, что за «старинный русский романс» выдают псевдоцыганскую «лирику» образца нэповских времен, да еще демонстрируют это с эстрады наших лучших концертных залов. И находятся люди, которые уверяют, что подобное «искусство» только и нравится молодежной аудитории. Что это вздорные выдумки, говорит успех певцов, подобных Лемешеву, Козловскому, Архиповой, Вишневской,— мастеров различных поколений.

Тот, кто был, например, на концертах С. Я. Лемешева в Колонном зале Дома Союзов зимой 1971 года, не мог не нарадоваться, видя, с какой горячностью чувств, с какой благодарностью принимала молодежь, переполнившая зал, народные русские и украинские песни, подлинно старинные русские романсы Яковлева, Булахова, Варламова и других композиторов. Конечно, молодежи, как, впрочем, и слушателям других возрастов, нужны не только массово-героические песни, но и лирика, и шутка, и сатира, нужны и старинные, но еще более нужны современные песни. И Сергей Яковлевич никогда не расстается с советской лирической песней, поет и Свиридова, и Хренникова, и Соловьева-Седого, и Пахмутову, и Новикова, и Агабабова... В поле зрения певца многое, что создается в этом жанре нашими авторами, и он тщательно отбирает то, что приходится ему по сердцу, что отвечает его требовательному вкусу. По многу раз он «примеряет» к себе текст и музыку песни, выбирает, обдумывает, ищет наиболее естественную фразировку, выразительное слово. Поэтому и его песни так долго живут и волнуют слушателей, поэтому так огромен его успех в любой аудитории: все, что пережито и перечувствовано настоящим художни-

ком, не может не зажечь слушателей, не увлечь их.

Конечно, задумать — еще не значит выполнить. Чтобы выполнить задуманное, необходимы ясность намерений и твердость воли. В конце 30-х годов Лемешев реализовал свою мечту спеть все романсы Чайковского. Цикл из пяти концертов, посвященных лирике великого композитора, явился событием не только творческой биографии самого певца, но и всей советской музыкальной жизни. Это было уникальное явление в истории русской музыки, своего рода подвиг. И для того чтобы его совершить, кроме таланта, нужны были воля, одержимость идеей, культура труда.

А разве не подвиг — почти семь лет (1942—1948) петь с одним легким (второе было выключено из действия наложенным пневмотораксом), да еще такие труднейшие партии, как, например, Ромео? Вот когда Лемешев познал «меру вещей», научился точно распределять свои силы, когда он оценил всю важность детальной разработки «партитуры» роли. Этот опыт дал ему возможность на рубеже четвертого десятилетия своей сценической деятельности спеть ряд новых разнообразных партий — от Афанасия Ивановича до Фра-Дьяволо и Вертера. Случай опять-таки исключительный!

Я напоминаю об этих фактах, потому что они помогают понять великую силу воспитания воли, неугасимой потребности в творческом труде. Певец всегда в поиске, и каждое его выступление приносит что-то неожиданное, свежее, всегда заставляет как бы заново услышать давным-давно знакомую музыку и что-то заново пережить...

Вспомним один из концертов Лемешева в Колонном зале. Сергей Яковлевич открыл его знаменитым «Зимним вечером». По-разному «распевали» пушкинские стихи композиторы, по-разному интерпретировали певцы простой напев Яковлева, с которым так тесно слилось в нашей памяти творение великого поэта. Многие поют этот романс просто как песню, от которой он ведет свою родословную. Но доводилось слышать и такое исполнение, когда нехитрая простота его мелодии грубо разрушалась непрошенным здесь стремлением к речитативной декламации.

У Лемешева же мягкая, льющаяся кантиленность песенного распева сочетается с живописностью поэтического образа, достигаемой тонкой интонационной раскраской слова.

«Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя,—»

начинает певец просто, как бы повествуя, избегая подчеркнутой выразительности.

«То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя».

И вдруг небольшое, почти незаметное замедление на втором слоге слова, венчающего третью строку, сразу окрашивает образ сурового зимнего пейзажа настроением тоскливого томления, одиночества. Но это только то, что фиксирует ухо по отношению к музыкальному тексту. А выразительность самой интонации голоса? Ее не измерить приборами, не зафиксировать в нотах! А именно она отличает художника-певца. Едва только Лемешев приостановит равномерный бег мелодии, как его голос уже переходит грань, отделяющую повествовательную интонацию от интонации личной, и вот уже слышится бесшабашно-горькое чувство, печальная удаль...

Можно много раз слушать «Элегию» Яковлева и не остановить на ней внимания. А когда поет «Элегию» Лемешев, кажется, что слушаешь ее впервые, и эта музыка представляется очень значительной, глубокой, даже трагичной... Посмотрев же в ноты, вы опять ничего этого

не найдете. На одну и ту же простую песенную мелодию положены, как это обычно для старинного романса, все три куплета стихов Дельвига, типичных для поэта-романтика: тоска по утраченной любви, по невозвратимым дням молодости и счастья, желание забыть все, что было...

В предисловии к сборнику вокальной лирики М. Яковлева этот романс даже назван «сентиментально-элегическим». Его часто так и поют, поддаваясь однообразию мелодии и общему настроению стихов. Но Лемешев никогда не поет «общее настроение» и поэтому безошибочно избегает сентиментализма. Путеводной нитью для певца, особенно в старинном романсе, всегда служит текст. Пока артист не увидит мысленно своего героя, не построит его биографию, не представит живо его психологическое состояние, он не выйдет на эстраду с этим произведением. Вот почему, например, в «Элегии», когда ее поет Лемешев, вы словно видите самого героя, от имени которого говорит поэт, ощущаете его внутреннюю боль, благородную сдержанность, с какой он стремится отогнать от себя нахлынувшее чувство. От куплета к куплету перед вами раскрывается жизнь человеческой души, которая мучается и страдает, потому что не может ничего забыть. Это страстный протест человека, его борьба со своей памятью, которая сохранила живыми для него голоса прошлого, голоса любви и счастья. По существу, это не элегия, а признание, трагичное тем, что обращено к самому себе. Ведь сказать себе правду иной раз очень трудно. Для этого нужна воля, нужно преодолеть жалость к себе. И поэтому страдания такого героя всегда крупнее, сильнее и волнуют нас несравнимо больше, чем слезливые переживания хлюпика. Лирический герой Лемешева всегда масштабен, и в этом сказывается не только большая интеллектуальная культура певца, но и здоровое, оптимистическое мироощущение.

Великолепным образцом этого может служить исполнение Лемешевым песни «Выхожу один я на дорогу». Ее также часто поют, не задумываясь над словами Лермонтова, стремясь лишь к сладкозвучию, к раскраске мелодии различными вокальными эффектами, вроде долгих фермат на pianissimo и т. д. Основное настроение песни ведут от слов «забыться и заснуть». В результате исполнение получается заунывным и мелодраматичным, что совершенно чуждо содержанию стихов. Лемешев поет эту песню, хотелось бы сказать,— классично и по отношению к замыслу поэта и по отношению к народной традиции. С первого же куплета, который звучит спокойно и просто, чисто и красиво по тембру, певец создает поэтический образ ночной природы, ощущение тишины и бескрайнего простора... Не случалось ли вам оказаться вот так одному тихой летней ночью в поле или в степи, когда действительно кажется, что темный шатер неба словно приближается к земле и вы слышите, как «звезда с звездою говорит»? Второй куплет проникнут личным чувством — герой любуется красотой лунного пейзажа, и душа его наполняется торжественным, приподнятым настроением, радостью слияния с природой. Поэтому певец не акцентирует содержание третьего куплета, он стремится его спеть как можно проще, чтобы избежать даже намека на надрыв, на жалобу («уж не жду от жизни ничего я»). Но в фразе «я ищу свободы и покоя» он уже подготавливает выразительную краску четвертого куплета, в котором видит главную мысль поэта:

«...так заснуть,
Чтоб в груди дремали
жизни силы».

Певец тщательно пролагает путь к этой фразе, постепенно накапливая звучность, и эти слова действи-

тельно воспринимаются как кульминация всей песни, как ее философское «зерно». Последний куплет утверждает эту мысль, и вся песня приобретает характер восторженного гимна природе.

Так можно было бы проанализировать всю программу, спетую Лемешевым в этом концерте с оркестром народных инструментов под управлением В. Федосеева. И превосходный ансамбль, достигнутый в результате этого содружества, во многом послужил тому, что замысел певца всегда доходил до аудитории во всей своей полноте и значительности. А с каким неповторимым, чисто русским удальством и веселостью поет Лемешев знаменитую «Метелицу», сколько народного юмора искрится в таких песнях, как «Дуня-тонкопряха», или «У ворот, ворот», или в украинской «Ти ж мене підманула»... И в каждой сохранен свой национальный колорит и в каждой найдена своя «изюминка!» А все потому, что певец не только превосходно чувствует характер народной песни, но и стремится всегда глубоко проникнуть в смысл ее слов, представить себе ее героя.

Приведенные примеры, думается, еще раз подтверждают то, что уже так отчетливо выявилось в книге Лемешева и что составляет ее главную ценность. Это — сознательный подход ко всему, что артист делает на сцене или эстраде. Есть вокалисты, которые в основном полагаются на вдохновение, многие же — на выработанные опытом навыки. И если в первом случае мы встречаемся с импровизационностью, которая иной раз может увлечь, а иной раз — разочаровать (это зависит от степени таланта и настроения певца), то во втором,— как правило, со скучным, бескрылым ремеслом. Лемешев относится к исполнителям иного плана. Конечно, в нем всегда живет вдохновение, непосредственное увлечение музыкой, ролью, сценическими задачами, чуткое ощущение творческих побуждений партнера, будь то певец, пианист или оркестр. Но все это неразрывно объединяется с внутренним самоконтролем певца, с трезвым анализом всей логической закономерности образа-настроения, образа-мысли. Эти черты, я бы сказала, органически присущи дарованию Лемешева. Но развиты, укреплены, осознаны певцом, конечно, прежде всего в работе со Станиславским.

Смутное стремление петь, мысленно обращаясь к конкретному объекту, любовь к слову, чуткость к настроению поэтического текста, о чем свидетельствует сам артист, были ему знакомы еще с ранней поры юности, с момента увлечения народной песней. В студии все это обрело ясность и целенаправленность, точную психологическую основу, впоследствии составившую фундамент актерского, интерпретаторского мастерства певца. Об этом интересно рассказано в книге. Но этот же воспитанный Станиславским аналитический ум артиста, его способность к наблюдению, к критическому отбору профессиональных впечатлений приводят Лемешева к ряду мыслей и обобщений, которые требуют внимания.

Конечно, Лемешев не ученый, не теоретик, но за ним — богатейшая творческая практика, насчитывающая почти пять десятилетий, и способность к аналитическому мышлению. А в искусстве, так же как и в любой другой области духовного творчества, теория должна опираться на практику, проверенную личным опытом. Вот почему так ценны для нас высказывания о своем искусстве крупных мастеров оперной сцены.

И когда Лемешев подчеркивает, что система Станиславского — это не свод рецептов к достижению наискорейшего успеха и не законоучебник, а метод реалистического творчества актера, метод, для полного овладения которым художнику не-

обходима уже значительная профессиональная зрелость, ему надо верить. И его надо понимать. Здесь мне хочется еще раз привлечь внимание читателя к рассказу певца об одолевавших его сомнениях в студийные годы. Лемешев честно признается, что, исповедуя в студии строгое отношение к слову, к смысловой логике фразы, во имя чего не допускалось никаких отклонений в сторону чисто звуковой выразительности, он в то же время переживал огромное волнение, слушая Нежданову, Катульскую, Барсову, Степанову, Собинова, Мигая, Юдина и других замечательных вокалистов Большого театра, чаровавших обаянием самого пения.

Только «значительно позже,— подчеркивает певец,— я убедился в том, что образ в опере диктуется несколько иными факторами, чем в драме, что верные психологические нюансы, интонации, акценты уже заложены в самой музыке и что пение прежде всего должно быть музыкально, то есть чутко повиноваться пластике музыкальной фразы, законам вокальной выразительности, иногда как будто противоречащей смысловой логике (ферматы, портаменто, филировка и т. д.), но выработавшей свои специфические формы красоты».

Вот именно эти специфические формы красоты музыкально-вокального образа, которые предполагают уже достаточно законченную профессиональную подготовку исполнителя, не часто находили свое полное воплощение в студийных спектаклях, не находили, потому что молодые певцы еще не овладели своим голосовым аппаратом и не развили в должной мере музыкальное чувство. Можно не сомневаться, что именно поэтому в студийной работе иной раз упускались из внимания подлинные ценности оперного искусства, его эстетическая специфика. «Это вам не Большой театр»,— нередко говорил Станиславский студийцам (как свидетельствует Лемешев), но эти слова вряд ли нужно понимать прямолинейно. Стремление Станиславского отвлечь внимание молодых певцов от практики Большого театра было продиктовано чисто воспитательными целями. Ведь молодежи так трудно было избежать подражания и штампов, а именно от этого и хотел охранить ее Станиславский, для которого главным была самостоятельная работа артиста в любой области театрального искусства.

Обновление оперных традиций, создание новых приемов игры в опере — вот была его мечта. «Моя система для вас — средство, а Шаляпин — цель». Эти слова Станиславского должны были осветить его истинные стремления, ориентировку на высшие образцы вокально-сценического искусства. Он высоко ценил не только Шаляпина. Его восхищенные письма к Неждановой, Держинской, Собинову и другим корифеям Большого театра достаточно убедительно говорят, как любил и понимал Станиславский красоту пения. «Большой театр выработал великолепные музыкально-вокальные традиции. Симфонические концерты—ведь это от оркестра Большого театра. Лучшая вокальная культура — здесь»,— говорится в рукописных заметках Станиславского («Для чего нужна оперная студия»), найденных в его архиве и относящихся как раз к тому времени, когда Лемешев занимался в студии. Но Станиславский пуще всего боялся и ненавидел рутину, штампы, особенно цепкие на оперной сцене, преступить которые могли лишь очень крупные таланты.

«Почему именно я взялся за создание оперы»,— ставит вопрос Станиславский в упомянутой выше рукописи. И вслед за этим пишет: «Наше сценическое искусство, и особенно педагогическая сторона, находилось в первобытном состоянии дилетантизма». Но стремление воспи-

тать в молодых певцах чувство сценической правды, открыть им путь к реалистическому актерскому мастерству не смогло тогда реализоваться во всей полноте, прежде всего, как мы уже говорили, из-за отсутствия мастерства вокального. Противоречие надо искать не в оценке певцом значения студии Станиславского, а в самом ее творческом опыте. И прав Лемешев, говоря, что «это противоречие коренится в самой жизни, когда рождающееся новое почти всегда вступает в конфликт со старым, пока не сгладятся крайности, пока не родится синтез живых традиций и подлинного новаторства в искусстве».

Насколько же плодотворными оказались традиции Станиславского, которые он провозгласил в работе со студийцами, говорят не только многие достижения нашей оперной сцены, но и зарубежной. Разве не прямым продолжением поисков Станиславского в опере является, например, работа Фельзенштейна и его «Комише опер» в демократическом Берлине?

Принципы, сформулированные впервые Станиславским, ныне нашли своих адептов во всех странах мира, естественно преломляясь, видоизменяясь в соответствии с их национальными традициями, которые никак нельзя игнорировать. И все же было бы крайне неверно не замечать, что до сих пор существует водораздел между коллективами, преследующими новаторские цели в сценическом искусстве и не очень располагающими блестящими голосами, и театрами, где великолепное пение нередко сосуществует рядом со сценическим примитивом, если не сказать — рутиной. Достаточно сопоставить уже названные здесь «Комише опер» и малую труппу «Ковент-Гарден» с такими прославленными театрами, как «Ла Скала» или парижская «Гранд-Опера», или Венская государственная опера. Такие спектакли, как «Богема», поставленная Дзеффирелли и Караяном, своей исключительностью лишь подчеркивают высказанную выше мысль.

Можно быть твердо убежденным в том, что полному слиянию сценического и вокального реализма на оперной сцене главное содействие окажет новый репертуар, творчество больших мастеров современности. Процесс этот происходит у нас на глазах. Бастионам старых оперных традиций приходится перестраиваться на новый лад, когда они обращаются к операм Прокофьева, Шостаковича, Хренникова, Бриттена, ряда других драматических композиторов. Конечно, этот процесс проходит с боями, с изрядными потерями, но где и когда новое побеждало легко и просто, без борьбы, без отступлений, иногда даже поражений? Главное, что в конечном итоге новое все же побеждало.

Книга Лемешева, хотя и не ставит впрямую и широко эти вопросы, хотя и достаточно эмпирична — личность артиста и его творческий опыт, естественно, занимают в ней преобладающее место,— тем не менее вызывает на размышления. Пусть даже вокруг отдельных положений автора разгорятся споры — ведь именно этого так недостает сейчас в нашем искусстве! Но на стороне Лемешева — бескорыстие выдающегося художника, его преданность своему труду.

Е. Грошева

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН, МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ОПЕРНЫХ ПАРТИЙ

Русские народные песни

Сергей Яковлевич Лемешев

ПУТЬ К ИСКУССТВУ

Редактор Е. Иванова. Оформление художника А. Рюмина. Художественный редактор Э. Ринчино. Технический редактор А. Ханина. Корректоры Т. Кудрявцева, А. Позина. Сдано в набор 22/X 1971 г. Подп. в печать 22/XI 1973 г. А09448. Форм. бум. 60×84¹/₁₆. Бумага типографская № 1, тифдручная. Усл. печ. л. 22,32. Уч.-изд. л. 22,963. Изд. № 4814. Тираж 50 000 экз. Заказ № 2990. Цена 1 р. 77 к. Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. С набора ордена Трудового Красного Знамени Первой Образцовой типографии имени А. А. Жданова Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР отпечатано в ордена Ленина типографии «Красный пролетарий». Москва, Краснопролетарская, 16. Иллюстрации отпечатаны во 2-й типографии «Союзполиграфпрома».

Лемешев С. Я.

Л44 Путь к искусству. Изд. 2-е. Послесл. Е. Грошевой. М., «Искусство», 1974.

384 с. с ил.

Популярный оперный певец, народный артист СССР С. Я. Лемешев в течение многих лет был постоянным исполнителем ведущих лирических партий оперного репертуара Большого театра. Ленский, Вертер, Ромео, Альфред, герцог в «Риголетто», Альмавива, Дубровский — вот далеко не полный список ролей артиста, о которых он пишет. Лемешев рассказывает не только о своей работе над оперными партиями и над обширным концертным репертуаром. Он подробно пишет о своих товарищах по сцене — певцах, дирижерах, художниках, с которыми ему довелось много работать вместе.

Л $\frac{0814\text{-}022}{025(01)\text{-}74}$ БЗ-19-72-38

792.4